



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El mercado del arte desmaterializado

The market of dematerialized art

Autora

Paula Jaulín Lecina

Directora

Natalia Juan García

Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras
2021

1.	Introducción	3
2.	Elección, justificación y limitación del tema	3
3.	Objetivos	4
4.	Metodología	4
5.	Estado de la Cuestión	4
6.	El arte desmaterializado: origen e ideales	15
6.1.	Arte Conceptual	16
6.2.	Arte de Performance	17
7.	Del posicionamiento anti-capitalista a la posterior comercialización	19
8.	Conclusiones	22
9.	Anexos	24
9.1.	Las salidas mercantiles del arte desmaterializado	24
9.1.1.	Arte Conceptual	24
9.1.1.1.	Objetos físicos	24
9.1.1.2.	Certificados de autenticidad	29
9.1.1.3.	Partituras	31
9.1.2.	Arte de Performance	32
9.1.2.1.	Imágenes foto o videográficas	32
9.1.2.2.	Partituras	35
9.1.2.3.	La acción de Performance	36
9.1.2.4.	Dibujos	38
9.1.2.5.	Descripciones textuales	38
9.1.2.6.	Objetos empleados en la Performance	39
9.1.2.7.	Objetos que nacen a partir de la Performance	40
9.2.	Las bajas cotizaciones del arte desmaterializado	41
9.2.1.1.	Autoría	42
9.2.1.2.	Soporte	44
9.3.	El crecimiento de la presencia mercantil en los últimos años	46
9.4.	Análisis de valores mercantiles en Art Price	48
9.5.	Anexo de figuras	58
10.	Bibliografía	76
11.	Webgrafía	78
12.	Webgrafía de figuras	80

1. Introducción

El presente Trabajo de Fin de Grado pretende profundizar acerca de la presencia que se le otorga al arte desmaterializado, aquel que no presenta forma física, en la red de arte mercantil desde su origen como movimiento artístico, la década de 1960, hasta la actualidad. Dentro de dicha tipología nos centramos especialmente en el Arte Conceptual, que evita la representación material de las piezas al ofrecer mayor importancia al pensamiento teórico que se encuentra tras ellas, así como al Arte de Performance, el cual focaliza su producción artística en acciones o rituales llevados a cabo en directo en un lugar y momento determinado.

La consecuencia de una negación de las formas es, en origen, la venta de las mismas. Sin embargo, en este trabajo se trata de explicar aquellas alternativas que el mercado artístico ha empleado a lo largo de los años para introducir de manera paulatina a los autores de dichas tipologías en el mercado, así como la reacción de éstos frente a su comercialización y la comparación económica entre el arte desmaterializado y aquel que no presenta obstáculos para su compra-venta.

2. Elección, justificación y limitación del tema

La limitada investigación existente hasta la fecha en lo referido a la presencia del arte no objetual en el mercado artístico me despierta un especial interés acerca de la actual relevancia y peso que posee el mismo en los diversos sistemas de venta. Es por este motivo, así como por un gusto particular en el Arte Conceptual y el Arte de Performance, por lo que he optado en centrar mi Trabajo de Fin de Grado en esta temática, pues considero que se trata de un tópico al que se le suele otorgar menor importancia al hablar de venta de arte y me gustaría indagar sobre los posibles motivos de ello.

En cuanto a la limitación de lo que a continuación se expone, y con motivo de las normas de extensión, he debido excluir algunos puntos que bien pudiesen haber sido abarcados en el trabajo, como lo referido a diversas vías de venta artística, tales como las ferias de arte o el mercado primario —galerías de arte y coleccionistas como vendedores directos—, así como otras formas de arte no objetual o efímero que comparten características con los sí tratados y que hubiesen servido

como ejemplificación y acompañamiento para desarrollar más en profundidad varios de los puntos del estudio, como sería el Land Art, el Videoarte o el Happening.

3. Objetivos

Podemos establecer tres objetivos principales que se pretenden alcanzar en este trabajo:

- Distinguir y desarrollar las diversas opciones de materialización y posterior venta del arte no objetual.
- Desarrollar la progresiva inclusión en el mercado artístico de las corrientes artísticas aquí estudiadas y los motivos que las llevaron a incorporarse en el mismo.
- Analizar la presencia que estas artes poseen en el mercado en comparación con obras pertenecientes a otros movimientos, así como la distinción por autores, tratando de explicar de esta manera las variaciones de precios de venta entre unas modalidades de obras y otras.

4. Metodología

El procedimiento a seguir para la realización del presente trabajo ha sido la lectura y estudio de diversos manuales, estudios científicos y revistas relacionadas con el mercado del arte y el arte no objetual, a través de los cuales se ha recolectado la información que compone este escrito. Posteriormente, mediante un ejercicio de recogida de datos a través de la base 'Art Price' se ha conformado el anexo en el que se muestra una lista con los mayores precios de remate en subasta de los principales autores citados.

5. Estado de la Cuestión

El obligado Estado de la Cuestión por el que empiezan todos los trabajos académicos tiene como propósito recoger las principales aportaciones realizadas por diferentes especialistas que se han ocupado del tema con anterioridad y delimitar así el punto de partida desde el que se inicia la tarea. El fin último y principal es determinar cuáles son las principales publicaciones bibliográficas

que abordan dicha cuestión y que servirán para el desarrollo de éste. En el caso de las salidas mercantiles del arte desmaterializado que se estudia aquí como Trabajo Fin de Grado hay que advertir la falta de una bibliografía específica. También debemos entender el carácter de inmediatez y de actualidad en el que se basa este estudio, ya que estamos tratando una situación actual que es susceptible a todo tipo de cambios.

El primer texto que trata sobre esta cuestión es el manifiesto titulado *Un arte de los medios de comunicación*, escrito en 1966 por los artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, quienes desarrollan los supuestos de un nuevo movimiento artístico, el Mass Media, el cual se posiciona frente a las instituciones de élite y, en concreto, a las relacionadas con el medio televisivo. Estas teorías sirven en este trabajo para introducir el posicionamiento anti-capitalista de los artistas más innovadoras de la década de 1960.¹

En “Paragraphs on Conceptual Art” Sol LeWitt, uno de los artistas fundadores del Arte Conceptual, expone en 1967 las premisas principales del movimiento desde su experiencia. En este artículo, LeWitt ayuda a describir y establecer los límites de dicho concepto.²

En “La desmaterialización del arte” se explica el fenómeno principal a tratar en este trabajo: el arte desmaterializado. Es la teórica experta en arte conceptual Lucy R. Lippard quien, junto a John Chandler, establece en 1968 las características de este nuevo tipo de arte, tales como el carácter anti-forma, el principio de la idea como rasgo principal o el lenguaje anti comercial.³

“Conceptual Art”, redactado por la escritora y artista Ursula Meyer en 1972 genera una completa documentación del movimiento Conceptual en la que la autora presenta las principales obras junto con diversas explicaciones de las mismas, lo cual nos permite conocer y comprender las primigenias manifestaciones artísticas que se llevaron a cabo en la década de 1960, así como las intenciones e ideas que pretendían plasmar los autores en sus creaciones. Esto hace que podamos ubicar la producción artística de este periodo en el marco mercantil o, dependiendo del significado de la misma, el no ubicarla.⁴

¹ COSTA, E., ESCARI, R. Y JACOBI, R., *Un arte de los medios de comunicación*, Buenos Aires, Archivo Personal de Roberto Jacoby, 1966. (Disponible en: https://monoskop.org/images/2/20/Costa_Escari_Jacoby_1966_Un_arte_de_los_medios_de_comunicacion_manifiesto.pdf)

² LEWITT, S., “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum*, vol 5, nº10, Nueva York, junio 1967, pp. 79-83. (Disponible en: <https://www.artforum.com/print/196706/paragraphs-on-conceptual-art-36719>)

³ LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”, *Art International*, vol. 12, nº2, Nueva York, febrero 1968, pp. 106-116.

⁴ MEYER, U., *Conceptual Art*, Nueva York (Estados Unidos), E.P. Dutton, 1972, pp. VII-221.

En *Into video art: the characteristics of a medium: de karakteristieken van een medium* de 1988, Rob Perrée nos introduce a la historia del videoarte como una nueva disciplina artística surgida en la década de 1960 con herencia del arte conceptual. Lo que destacamos de esta publicación son las contradicciones mostradas por parte de los pioneros del videoarte y a su vez heredadas de sus predecesores. Esto es debido a que estos artistas emergentes, siguiendo los rígidos principios conceptuales, no sólo niegan de forma a sus obras, sino que las privan de una red comercial. Y, sin embargo, con el paso de los años, un cambio de mentalidad les lleva a formar parte de todas aquellas instituciones de élite rechazadas en origen para poder exhibir en ellas sus creaciones. Perrée hace un análisis de la autoría en las piezas y la necesidad de dejar constancia de la misma para poder formar parte del mercado artístico, de la ironía que produce el cambio de ideales de los artistas y de los planteamientos del arte conceptual y la performance trasladados a otros medios artísticos.⁵

En los dos primeros capítulos de *Arte, inversión y mecenazgo* de William D. Grampp, redactado en 1991: “Arte y economía reconciliados” y “La adquisición de obras de arte” se aporta un discurso puramente económico acerca de los diversos factores que influyen en el precio de las obras artísticas, tales como la función de utilidad o el valor mercantil de las mismas. Esto nos aleja de nuestra visión histórico-artística para poder comprender los motivos que llevan a un coleccionista a adquirir ciertas obras, o a no hacerlo.⁶

Del texto de 1993, *Marcel Duchamp: 1887-1968. Art as Anti-Art*, nos interesa, además del interesante recorrido artístico del autor francés, su faceta de producción referida a los ‘readymade’ y en concreto al momento en el que estas obras comienzan a ser ejecutadas por trabajadores a cargo del artista, origen del arte despersonalizado de Lewitt y de la posterior pérdida de interés en el proceso artístico de los conceptuales.⁷

En *El valor de las obras de arte*, 1994, de Salvatore Corrado Misseri nos encontramos ante un estudio de la metodología a seguir cuando nos enfrentamos a una tasación de obra artística. Los parámetros aquí expuestos podrán ser trasladados a nuestro propio estudio para comprobar si tipologías artísticas contemporáneas son, igual que lo eran las más tradicionales, limitadas por estos

⁵ PERRÉE, R., *Into video art: the characteristics of a medium = de karakteristieken van een medium*, Rotterdam, Com Rumore, 1988, pp. 6-7, p. 53 y pp. 67-69.

⁶ GRAMPP, W.D., *Arte, inversión y mecenazgo: un análisis económico del mercado del arte*, Barcelona, Ariel, 1991, pp. 13-80.

⁷ MINK, J., *Marcel Duchamp: 1887-1968. Art as Anti-Art*, Köln, Taschen, 1993, pp. 63-70.

factores en lo que a valoración económica se refiere. Por otra parte, es de gran relevancia el apartado de la “objetualidad en el arte”, en el cual el autor plantea la dificultad de establecer los límites de la materialidad dentro del mercado artístico, poniendo como ejemplo la música o la poesía, las cuales no son materiales, pero sí obras de arte.⁸

En 1994 Joseph Kosuth, uno de los fundadores y máximos representantes del Arte Conceptual, concedió una entrevista a Stuart Morgan para la revista *Frieze* en la que reflexiona acerca de la evolución de su obra a lo largo de los años y de la importancia que, como autor *anti-establishment*, otorga al mercado artístico y a las instituciones que lo rodean.⁹

En *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, publicado en 1996 se nos permite ahondar en las legislaciones que han regido el mercado artístico de nuestro país a lo largo de las últimas décadas y conocer las adquisiciones realizadas por parte de los diversos museos públicos del territorio y de las colecciones privadas de carácter institucional y empresarial, tales como la Colección Fundación ARCO, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) —el cual ya en 1992 contaba con obras de autores familiarizados con el arte conceptual tales como Joseph Beuys o Claes Oldenburg—, el Museo Guggenheim de Bilbao o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entre muchos otros. En relación con este trabajo, esta obra es de gran relevancia debido al conocimiento que ofrece acerca del interés que se tiene por parte del coleccionismo, tanto en arte conceptual como de performance, en nuestro país. A su vez, aporta detalladas descripciones de museos e instituciones privadas y datos sobre sus colecciones de arte contemporáneo, tales como el número de artistas que conforman las mismas, obras y tipologías a las que pertenecen.¹⁰

Tony Godfrey crea en 1998 una magnífica guía del arte conceptual que comienza en sus orígenes más remotos con las experiencias dadaístas de Marcel Duchamp hasta concluir en las últimas manifestaciones del siglo XX. Pese a que no se trate el sector económico, este manual permite conocer en profundidad los diversos subgéneros que aparecieron dentro de la propia corriente así como las intenciones que se escondían tras las acciones de estos artistas.¹¹

⁸ MISSERI, S.C., *El valor de las obras de arte*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1994, pp. 103-258.

⁹ MORGAN, S., “Art as Idea as Idea. An Interview with Joseph Kosuth”, *Frieze* (06-V-1994) <https://www.frieze.com/article/art-idea-idea> (Fecha de consulta: 08-II-2021)

¹⁰ INSTITUTO DE CRÉDITO OFICIAL, *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1996, pp. 16-29, pp. 67-127 y pp. 157-180.

¹¹ GODFREY, T., *Conceptual art*, London, Phaidon, 1998, pp. 4-424.

En 1999, Alexander Alberro y Blake Stimson recopilan en *Conceptual Art: A Critical Anthology* algunos de los principales ensayos sobre arte conceptual de los últimos años. De ellos destacan los pertenecientes a la crítica de arte Lucy R. Lippard, como su famoso escrito sobre la desmaterialización del arte, así como los tratados teóricos de algunos de los fundadores del movimiento como Joseph Kosuth, el grupo Art & Language en general e Ian Burn en particular, Adrian Piper o Sol LeWitt entre otros.¹²

De la monografía *Yves Klein* del año 2000 destacamos lo referido a la famosa serie del francés *Antropometrías* en lo que se refiere al proceso de producción artística, así como a la obra *Le Vide*, en la que las premisas conceptuales nos acercan al origen de este nuevo movimiento y la cual habla de la venta y exhibición de lo más puramente inmaterial, el vacío.¹³

Díez Prieto ofrece a los posibles coleccionistas de arte gráfico moderno y contemporáneo *La guía del Inversor en Arte*, del año 2000. Lo que más interesante resulta de ella para este trabajo es el apartado que hace referencia a los motivos que impulsan a los compradores a adquirir arte en primera instancia. Son las cualidades y utilidades estéticas de las piezas aquellas que más se venden, pues otorgan un mayor prestigio social al adquirente de las mismas. Esto nos hace reflexionar acerca de las obras que se alejan de las convenciones sociales referidas a la belleza.¹⁴

En el primer capítulo de *Al Natural: La verdadera historia del mundo del arte* de Haden-Guest escrito en el año 2000 se describe el nacimiento y progresivo éxito de los principales, y jovencísimos en aquellos momentos, artistas conceptuales que comenzaban a desarrollarse. A través de recreaciones de diversos diálogos entre el autor y dichos artistas, podemos hacernos una idea de los pensamientos, intenciones e ideas que estaban teniendo los mismos. Cabe destacar la muestra de autores reconocidos como Joseph Kosuth, Vito Acconci, Gina Pane, Dennis Oppenheim o Robert Smithson.¹⁵

En *Accionismo Vienés* del año 2000, Soláns realiza un recorrido de uno de los movimientos artísticos más controvertidos del siglo XX a través de sus principales integrantes. Los

¹² ALBERRO, A. Y STIMSON, B. (ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, Mass, MIT Press, cop, 1999, pp. 46-59, pp. 158-177, pp. 188-191, 294-301, pp. 320-333, pp. 460-469 y pp. 514-537.

¹³ ARNALDO, J., *Yves Klein*, Hondarribia, Nerea, 2000, pp. 59-60 y pp. 65-71.

¹⁴ Díez Prieto, F., *La guía del inversor de arte: una referencia imprescindible para todos los coleccionistas de arte: la obra gráfica moderna y contemporánea como modelo*, Madrid, Arte 10, 2000, pp. 135-175.

¹⁵ HADEN-GUEST, A., *Al natural: la verdadera historia del mundo del arte*, Barcelona, Península, 2000, pp. 27-55.

planteamientos negacionistas de creación de obra artística como objeto y soporte, así como la exploración del cuerpo humano hasta límites inconcebibles en décadas anteriores a las del nacimiento del propio Arte Conceptual, establecerán algunas de las premisas que los artistas de Performance plasmarán en su producción posterior. A su vez, artistas como Günter Brus están reconociendo fotografiar y grabar sus acciones, lo que introduce la contradicción entre la negación de otorgar forma física a la obra y el estar facilitándole un medio. Lo cual, al mismo tiempo, le permitirá en un futuro circular en el mercado artístico y formar parte de la colección de una institución museística, ámbitos que también son rechazados por estos autores.¹⁶

En 2001 se realiza la primera edición española del *Diccionario de arte del siglo XX*, en el que se describen todos los términos de ámbito artístico enmarcados en esta cronología. Sin embargo, para este estudio será fundamental el referido a “Happening”.¹⁷

Del artículo publicado por Aurora Fernández en 2001 “Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968”, nos interesa su análisis de la obra conceptual escrita de Dan Graham, uno de los principales propulsores del movimiento, para poder ejemplificar las vías comerciales de las piezas escritas de dicha tipología.¹⁸

De la contribución de Guasch durante el Simposio “Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX” de 2001, destaca, además del recorrido histórico del grupo y las principales aportaciones artísticas del mismo, el manifiesto que se cita perteneciente a Georges Maciunas, que constituirá un ejemplo de restos literarios conceptuales.¹⁹

Invertir en arte: Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo de 2002 se plantea como una guía dedicada a un posible futuro coleccionista de arte a quien Vettese ofrece una serie de pautas y consejos para hacer, de la adquisición, una inteligente y rentable. Esto nos sirve para situarnos en el punto de vista el comprador y saber como éste percibe el arte conceptual como

¹⁶ SOLÁNS, P., *Accionismo Vienés*, Hondarribia, Nerea, cop. 2000, pp. 12-23, pp. 26-36 y pp. 57-77.

¹⁷ CHILVERS, I. Y COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Diccionario del arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, pp. 359-360.

¹⁸ FERNÁNDEZ, A., “Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968” en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* (14), 2001, ISSN: 1130-4715, pp. 321-339.

¹⁹ GUASCH, A.M., “Ex(hi)bir el Fluxus (1995-1962). Europa y América en torno al Fluxus: la contribución de Wolf Vostell”, en Bazán de Huerta, M. (coord.), *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX. Ponencias y Comunicaciones*, Cáceres, Institución Cultural “El Broncese” y Malpartida de Cáceres, Museo Vostell Malpartida, 12-14 noviembre de 1999, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001, pp. 39-54

una posible adquisición y comprender los beneficios y desventajas de invertir y comprar una obra de estas características.

A su vez, la autora expone las diversas posibilidades de venta de tipologías artísticas tales como la Conceptual y de *body art*, así como su recorrido histórico dentro del mercado del arte y la situación actual de las mismas en lo que a valores económicos se refiere.²⁰

De la investigación de Montero Muradas de 2003 *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte* podemos extraer conceptos tales como los referidos a los factores que influyen el mercado de valores, las diversas tipologías de marketing a las que un artista se puede enfrentar para promocionar su obra, los canales de distribución de los que dispondrá o los valores que determinarán el precio de una pieza, donde nos encontramos con la ya vista disyuntiva entre valor artístico y valor comercial.²¹

A través de un sumario de los principales textos, obras de arte, entrevistas, notas de prensa y documentos de todo tipo de arte conceptual entre los años 1966 y 1972, se publica en 2004 la edición de *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, de Lucy R. Lippard. Esta obra nos sirve especialmente para conocer los principales acontecimientos relacionados al Arte Conceptual que tienen lugar en estos años, los cuales son el foco principal de creación artística, tanto de obras, como en lo que a manifiestos de artistas, tratados filosóficos de miembros del mundo artístico y entrevistas personales con los principales precursores del movimiento se refiere. A su vez, la autora trata en la introducción temas relacionados con las intenciones de desmercantilización y actitud anti-élite.²²

En 2006 el artista de Performance Vito Acconci recoge en su *Diary of a Body, 1969-1973*, todas aquellas imágenes y descripciones textuales referidas a las prácticas performativas llevadas a cabo entre dichos años. Este archivo nos permite conocer el proceso mental y creativo del artista durante su producción más valiosa y controvertida al mismo tiempo.²³

²⁰ VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, Madrid, Pirámide, D.L., 2002, pp. 42-77 y pp. 229-276.

²¹ MONTERO MURADAS, I., *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte*, Tenerife, Caja Canarias, cop. 2003, pp. 23-62 y pp. 91-157.

²² LIPPARD, L.R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2004, pp. 5-28 y pp. 41-370.

²³ ACCONCI, V., *Diary of a Body, 1969-1973*, Milano ; New York City, Charta, 2006, pp. 20-385.

Alberro y Buchmann recopilan en *Art After Conceptual Art* de 2006 algunos de los más importantes tratados y teorías acerca del arte conceptual, sus precedentes y su legado, el cual encontramos en la actualidad en manifestaciones tales como el post-conceptualismo. De estos ensayos destacan *Within the Organic Line and After* de Ricardo Basbaum, centrado en los orígenes del movimiento mediante figuras de la talla de Rauschenberg o Manzoni y que concluye con un análisis del fenómeno de la “desmaterialización” como una manera alternativa de escapar del objeto artístico. Por otro lado, Isabelle Graw en *Conceptual Expression: On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures* plantea la posibilidad de una yuxtaposición entre las aparentemente contrapuestas prácticas conceptuales y pictóricas.²⁴

Como veíamos al inicio con Perrée, Sylvia Martin, en *Videoarte* de 2006, relaciona a través de un breve recorrido histórico las creaciones de videoarte con su precedente más directo, el arte conceptual y la performance. Sin embargo, se detiene en la década de 1990 para profundizar en la exclusividad artística que se genera a través de la firma y las ediciones limitadas que comienzan a crearse en estos años, lo cual, a su vez, permite en las obras un aumento de valores, tanto conceptuales, como económicos.²⁵

A través de la pieza de Chin-Tan Wu, *Privatizar la Cultura: La Intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980* de 2007 se nos permite profundizar en los modos en los que las empresas privadas se han integrado en la infraestructura del mundo artístico a través de la exposición de arte contemporáneo, organización y patrocinio de premios de arte, así como la creación de colecciones de arte contemporáneo en sus propias instituciones. De esta manera, obtenemos el punto de vista empresarial en lo que a coleccionismo de arte contemporáneo se refiere, pensado en este caso como una inversión, producto de marketing e incluso estrategia económica de amortización acelerada más que como una práctica legítima por el gusto de coleccionar obras artísticas.²⁶

Del manual *Come Comprare l'arte contemporanea, il manuale dei collezionisti* publicado en 2008 por Louisa Buck y Judith Greer destacan para este estudio los apartados que se refieren al

²⁴ ALBERRO, A. Y BUCHMANN, S. (ed.), *Art after conceptual art*, Cambridge, Mass, MIT Press, Vienna, Austria, Generali Foundation, 2006, pp. 9-25, pp. 87-100 y pp. 119-134.

²⁵ MARTIN, S., *Videoarte*, Köln, Taschen, 2006, pp. 12-24.

²⁶ WU, C., *Privatizar la cultura: la intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Tres cantos (Madrid), Akal, 2007, pp. 253-302.

sistema de reconocimiento por el que pasa un artista para que éste pueda formar parte del mercado artístico así como los diversos soportes en los que se presentan las obras artísticas y los inconvenientes y ventajas que ofrecen los mismos para los coleccionistas.²⁷

Juan Albarrán recoge en *Performance y Arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*, de 2009, cuestiones relacionadas con el arte performativo que resultan fundamentales para este trabajo. Albarrán estudia el efecto *liveness*, el cual pone de manifiesto la problemática del directo en las acciones de performance y, como consecuencia, la necesidad de generar rastros materiales para poder mantener dichos actos entre nosotros a lo largo de la historia. De esta premisa partirán diversas discusiones sobre el objeto, tales como autoría o el valor comercial.²⁸

En el amplio *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* de 2009 se expone de manera detallada varios conceptos claves de este periodo artístico, de entre los cuales caben destacar para este trabajo: “Appropriation Art” “Conceptual Art”, “Participación” y “Performance y performatividad”. A través de un recorrido histórico-artístico de los mismos, Butin expone las figuras más relevantes de las diversas manifestaciones así como los rasgos principales que las distinguen de las demás tipologías.²⁹

La exposición *Explosion* realizada en el Moderna Museet de Estocolmo y traducida al catálogo *Explosion! Painting as Action* en 2012 ofrece una visión del procedimiento pictórico como acción. A través de Jackson Pollock como artista clave en la historia del expresionismo abstracto se introduce este concepto de performance asociada al proceso creativo que tendrá como resultado una obra artística. En *Explosion!* encontramos teorías acerca de los orígenes de la performance en disciplinas ajenas a ella, tales como el proceso que concluye en una obra pictórica, sea o no expresionista, e incluso en acciones cotidianas realizadas por personas ajenas al arte.

Heredando estos planteamientos, es el grupo japonés Gutai quien realiza actividades que abarcan desde la abstracción gestual y geométrica hasta la instalación, performance, Land Art, Environment e incluso arte conceptual e intermedia. Los manifiestos, planteamientos anticapitalistas y prácticas artísticas que establece este grupo de autores a mediados de los años

²⁷ BUCK, L. Y GREER, J., *Come comprare l'arte contemporanea. Il manuale dei collezionisti*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2008, p. 60 y pp. 80-97

²⁸ ALBARRÁN, J., *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 35-58, pp. 145-158, y pp. 167-184.

²⁹ BUTIN, H. (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 11-14, pp. 70-73 y pp. 175-181.

cincuenta rigen varios de los postulados del movimiento conceptual y performativo en las décadas posteriores.³⁰

En los tres volúmenes de *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979* de Paul Schimmel y publicados en 2012, se recoge la evolución del arte performativo de manera cronológica, haciendo hincapié en las intenciones, o la carencia de las mismas, de producir objetos artísticos durante la realización de los actos, así como las posibilidades materiales que ofrecen los mismos.³¹

Findlay realiza en *El valor del arte: Dinero, poder, belleza* de 2013 un estudio acerca del mercado artístico desde un punto de vista personal como marchante de arte. Gracias a su experiencia, crea un estudio de los tipos de mercado y las maneras en que podemos encontrar la representación del arte contemporáneo dentro de los mismos. Cabe destacar el capítulo cuarto en el que se adentra en el arte de la década de 1960, nombrando a autores de la talla de Joseph Beuys, Christo o Cy Twombly para abordar el carácter más existencialista de las nuevas corrientes artísticas, en las que encuadramos el conceptual.³²

El texto de Peter Osborne, *Arte Concettuale*, escrito en 2013, nos introduce al Arte Conceptual a través de algunas de las obras más representativas de las principales figuras del movimiento.³³

Es a su vez de gran interés para el apartado de la reivindicación del cuerpo como medio expresivo el análisis histórico-artístico del Arte de Performance realizado por Celia Balbina en *Arte Conceptual en Movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior Art* de 2014, en el que desarrolla la paulatina inclusión de dichas manifestaciones en las diversas redes comerciales.³⁴

En un plano más legislativo, Peter Karol introduce en su ensayo de 2016, *The Threat of Termination in a Dematerialized Art Market*, la problemática que presentan las obras de arte

³⁰ PETERSENS, M. (ed. lit.), *Explosion! Painting as Action*, Estocolmo, Londres, Koenig Books: Moderna Museet, 2012, pp. 93-108, pp. 157-173 y pp. 205-213.

³¹ SCHIMMEL, P. (ed.), *Campos de acción : entre el performance y el objeto, 1949-1979*, (Volúmenes 1-3), México, Alias, 2012, volumen 1. pp. 10-260, volumen 2. pp. 90-162, volumen 3. pp. 19-37 y pp. 131-194.

³² FINDLAY, M., *El valor del arte: dinero, poder, belleza*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2013, pp. 159-221.

³³ OSBORNE, P., *Arte Concettuale*, Durante & Zoratti, Colonia, Phaidon, 2011, pp. 17-188.

³⁴ BALBINA, C., "Arte Conceptual en Movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior Art" en *Revista Anales de Historia del Arte*, vol. 24, 2014, pp. 183-200.

desmaterializado en lo que a derechos de autoría se refiere y como ello se traduce en las adquisiciones de, únicamente, certificados de autenticidad.³⁵

En el texto publicado en *Artsy* en agosto de 2018, *Conceptual Art Wasn't Meant to Be Collected. Now It Sells for Six Figures*, Nate Freeman presenta de nuevo la disyuntiva entre las teorías de no comercialización de los autores conceptuales y la posterior venta de sus obras así como la pérdida de valores que esto supone y la presencia de dicha producción artística en el mercado del arte actual.³⁶

Miguel Ángel Melgares trata en su ensayo de 2018 *Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero* varios de los aspectos que pretenden ser desarrollados en este trabajo en lo que a las problemáticas entre los discursos anticapitalistas de los artistas de performance y la posterior comercialización e institucionalización de sus producciones se refiere.³⁷

El periódico estadounidense *The New York Times* publica en 2019 un interesante artículo de Scott Reyburn titulado *It's the Art Form of the Moment (but It's a Hard Sell)* que expone las dificultades de venta que presenta el Arte de Performance debido a su carácter efímero y la necesidad de la presencia del artista para llevar a cabo las acciones, pese a que sea, en la actualidad, la tipología artística que mayor protagonismo está teniendo en las ferias y museos de arte contemporáneo más importantes del mundo.³⁸

En último lugar, el artículo publicado en la revista digital *Artnet* trata la venta de la obra del artista conceptual Maurizio Cattelan *Comedian* (2019) a través de varios certificados de autenticidad, una de las vías principales de venta de piezas de esta tipología.³⁹

³⁵ KAROL, P., "The Threat of Termination in a Dematerialized Art Market (October 28, 2016). 64 Journal of the Copyright Society of the U.S.A., 187 (Spring 2017)", New England Law | Boston Research Paper n°. 17-01, Octubre 2016, pp. 1-33. (Disponible en SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2861476>)

³⁶ FREEMAN, N., "Conceptual Art Wasn't Meant To Be Collected. Now It Sells for Six Figures" en *Artsy*, (29-VIII-2018) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-conceptual-art-meant-collected-sells-six-figures> (Fecha de consulta: 08-II-2021)

³⁷ MELGARES, M.Á., "Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero" en *Revista SOBRE*, n°4, 2018, pp. 7-17.

³⁸ REYBURN, S., "It's the Art Form of the Moment (but It's a Hard Sell)" en *The New York Times*, (9-IX-2019) <https://www.nytimes.com/2019/09/09/arts/design/performance-art-market.html> (Fecha de consulta: 08-II-2021)

³⁹ ELBAOR, C., "Buyers of Maurizio Cattelan's \$120,000 Banana Defend the Work as 'the Unicorn of the Art World,' Comparing It to Warhol's Soup Cans" en *Artnet*, (10-XII-2019) <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-collector-1728009> (Fecha de consulta: 13-IV-2021)

6. El arte desmaterializado: origen e ideales

Entendemos por arte desmaterializado aquel que centra su importancia en el proceso mental que dará lugar, o no, a un objeto artístico. Dentro de esta tipología nos encontramos con dos subgéneros: el arte como idea, en el cual la materia, es decir, el objeto, será negado y se contemplará únicamente el concepto del mismo, y el arte como acción, el que la materia no será negada, sino que será transformada en energía y tiempo en movimiento, es decir, en acción.⁴⁰

El origen de este concepto reside en la pérdida de interés por parte de los artistas de la evolución física de la obra de arte y esto se debe a que sus predecesores pertenecientes al *Minimal Art* o Arte Mínimo prescindieron en sus trabajos de la habilidad manual cuando llevaban a cabo la ejecución de las mismas en equipo y de manera impersonal. Sol Lewitt, uno de los fundadores de dicho movimiento, constituía muros sobre los que sus ayudantes terminaban las piezas al escribir líneas.⁴¹ Esto restaba importancia al proceso artístico, por lo que cabía preguntarse, ¿Tenía sentido y relevancia el dicho proceso en primera instancia?

Sin embargo, debemos remontarnos todavía más en el tiempo para encontrar el momento primigenio en el cual los trabajos artísticos comienzan a ser ejecutados por trabajadores a cargo del artista, y esto lo vemos a finales de la década de 1910 con Marcel Duchamp y sus *readymade*. El francés, que da inicio a la eliminación del individuo al convertir en obras de arte a objetos realizados previamente por personas anónimas, pasará después a contratar a personas para que realicen dichos objetos, en lugar de comprarlos ya hechos. Un ejemplo lo vemos en *Fresh Widow*, una escultura de 1920 realizada por un carpintero y firmada por Rose Sélavy, pseudónimo de Duchamp.⁴² Todo ello dará lugar al posterior énfasis del proceso mental del que se obtendrá como resultado la obra de arte, más que la producción material necesaria para obtener el objeto resultante del mismo. En 1946 Marcel Duchamp afirma sobre su trabajo en 1915: “Yo quería alejarme de los aspectos materiales de la pintura... A mí me interesaba las ideas, y no meramente los productos visuales. (...) El dadaísmo fue una protesta extrema contra ese costado físico material de la pintura. Se trataba de una actitud metafísica”.⁴³

⁴⁰ LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”..., *op.cit.*, p. 106.

⁴¹ VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo...*, *op.cit.*, pp. 72-73.

⁴² MINK, J., *Marcel Duchamp: 1887-1968. Art as Anti-Art...*, *op.cit.*, pp. 63-70.

⁴³ Citado en LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”..., *op. cit.*, pp. 111-112.

6.1. Arte Conceptual

Cronológicamente, situamos entre 1966 y 1972 tanto el apogeo como la crisis de este movimiento. Pese a que es en esta primera fecha cuando el término se da a conocer, encuadramos también en este estilo artístico los *readymade* de Duchamp que se datan a partir de 1916. Es decir, las cuestiones que posteriormente fueron planteadas por los artistas conceptuales propiamente dichos fueron anticipadas por Duchamp cincuenta años antes.⁴⁴

Dentro del amplio marco de este movimiento, podemos encontrar varios subgéneros dependiendo de las maneras de negación que presenta cada obra en particular. En total, la lista se compondría de cuatro categorías diversas. En primer término, nos hallamos frente a las obras conceptuales definidas por la negación de la materialidad del objeto, cuyo resultado está unido a un arte ligado a las acciones, en el que el medio de expresión principal es la *performance*. El segundo lugar corresponde a aquellas piezas que niegan el medio expresivo, dando lugar a un conceptualismo ligado a un arte ya existente, como el Minimalismo. Posteriormente, el conceptualismo en relación con la negación del significado de la forma visual, permitiendo así la relación directa entre el objeto artístico y la filosofía, con una influencia a su vez del *readymade* ‘duchampiano’. En cuarto puesto, la negación de las formas canónicas. Es decir, la creación de obras de arte ligadas al activismo cultural y la crítica social de la década de 1960. De esta última tipología derivan a su vez tres subcategorías: Aquellas obras que intervienen en modelos de comunicación, las que se centran en conflictos políticos e ideológicos y, por último, las que enfocan su atención en la relación de poder que regulan las instituciones artísticas.⁴⁵

Independientemente de las subcategorías del género o de la forma física final de la pieza, este arte centrará su importancia en la idea o concepto que el artista desee transmitir, pues el fin último de dicho arte es que la pieza sea mentalmente interesante para el espectador. Respecto a las ideas, Sol LeWitt, uno de los fundadores del Arte Conceptual, afirma que no deben ser obligatoriamente complejas, pues son precisamente, las más sencillas, aquellas que tiene más éxito.⁴⁶

⁴⁴ GODFREY, T., *Conceptual art...*, *op.cit.*, pp. 4-7.

⁴⁵ OSBORNE, P., *Arte Concettuale...*, *op.cit.*, pp. 18-19.

⁴⁶ LEWITT, S., “Paragraphs on Conceptual Art”..., *op.cit.*, pp. 79-83.

Que el público no llegue a comprender la idea que pretende plasmar el objeto físico es una de las problemáticas a la que se pueden enfrentar estos artistas. Por ello, se deben encontrar los medios suficientes para que dichos conceptos puedan llegar de manera inteligible a los espectadores.⁴⁷ LeWitt afirma que todos los pasos que concluyan en la obra serán relevantes: dibujos, modelos, estudios e incluso pensamientos o conversaciones. A la hora de materializar la idea, el artista recuerda la función última de estas piezas: comprometer la mente del observador. Por ello, recomienda crear una pieza con la mayor economía de medios posible. Será preferible una obra en dos dimensiones que en tres, con materiales austeros y un tamaño medio, pues si las dimensiones son demasiado grandes se apoderarán de la idea, pero si son demasiado pequeñas, la misma se perderá. A su vez, indica que estos conceptos pueden ser también transmitidos mediante ilustraciones, dibujos, modelos de proyectos, números, fotografías o palabras, pues cualquier manera de transmisión que el artista decida es válida, siempre y cuando se recuerde que la forma es lo menos importante.⁴⁸

Sin embargo, algunos otros creadores consideran que en ocasiones no es necesario ni siquiera el dar forma física a las ideas, pues la importancia no reside en lo material de las mismas. Joseph Kosuth, uno de los más importantes referentes este medio artístico afirma: “Todo lo que yo hago son modelos. Las verdaderas obras de arte son las ideas. (...) Los modelos son aproximaciones visuales de un objeto de arte particular que tengo en mente”.⁴⁹

6.2.Arte de Performance

De las reflexiones conceptuales sobre el papel del artista dentro de la ejecución artística se desarrollará a mediados de la década de 1960 el Arte de Performance, en el que la materia será negada como objeto, pero transformada en una acción. Como ocurría con el Arte Conceptual, el objeto artístico no será lo importante en estos momentos, sino que el artista como persona será el elemento principal. Estos actos artísticos serán presentados ante un público y pueden, o no, contar con un guión previo. Una vez el término fue acuñado, se desarrollaron dos subgéneros: el Body Art (arte corporal) y el Behaviour Art (arte del comportamiento). El primero se centra en el cuerpo del

⁴⁷ LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”..., *op. cit.*, p. 113.

⁴⁸ LEWITT, S., “Paragraphs on Conceptual Art”..., *op. cit.*, pp. 79-93

⁴⁹ Citado en LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”..., *op. cit.*, p. 113.

artista como material de la obra, soporte y pincel al mismo tiempo, mientras que el segundo trata de destapar, mediante las acciones, diversos mecanismos de conducta del comportamiento de los individuos que pasan a formar parte de esta performance.⁵⁰

Como ocurría con el Arte Conceptual, donde encontrábamos precedentes en artistas de otros movimientos como Marcel Duchamp, que ya, años antes de que la estipulación del término fuese constituida, estaban plasmando las ideas de estas tipologías artísticas en un arte aun ajeno a los posteriores cánones, en el Arte de Performance veremos también este tipo de precedentes: artistas ajenos en origen al movimiento, todavía no creado, que están, sin ser conscientes de ello, estableciendo algunos de los puntos claves de este arte en movimiento.

Estos precedentes los encontramos en las veladas futuristas organizadas por Marinetti antes de la Primera Guerra Mundial, en la que se exploraba el movimiento dentro del marco pictórico, que posteriormente será trasladada fuera del mismo. Años más tarde será John Cage con sus experimentos musicales, en los cuales alternaba el sonido y el silencio, quien se convertirá en uno de los primeros teóricos conceptuales.⁵¹ Con la llegada del expresionismo abstracto, Jackson Pollock constituirá un proceso artístico que implicará el movimiento. Mientras que esto no es considerado una acción performativa, sino un simple procedimiento que tendrá como resultado una obra pictórica, el estadounidense introduce la acción física en el proceso de creación artística, lo que influirá en generaciones posteriores.⁵²

Lo que comienza realizando Pollock en la década de 1940 lo desarrollará Yves Klein a finales de 1950 con su serie *Anthropometries*, en las que, tras disponer el soporte sobre el suelo o la pared, emplea a diversos modelos como pinceles humanos que, a través de sus cuerpos desnudos y bañados en pintura, dejan sus huellas sobre los lienzos.⁵³ La artista perteneciente al grupo Fluxus, Shigeko Kubota, en 1965, reinterpretará esta serie a través de su performance *Vagina Painting*, en la que observamos como la japonesa se introduce un pincel en sus partes íntimas para, tras teñirlo de pintura roja, simulando la sangre de la menstruación, crear una obra pictórica que servía como crítica feminista al papel de las mujeres empleadas como “pinceles humanos” por Klein.⁵⁴ De esta

⁵⁰ BALBINA, C., “Arte Conceptual en Movimiento...”, *op.cit.*, pp.183-200.

⁵¹ OSBORNE, P., *Arte Concettuale...*, *op.cit.*, p. 20.

⁵² SCHIMMEL, P. (ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Volumen 1..., *op. cit.*, pp. 24-29.

⁵³ ARNALDO, J., *Yves Klein...*, *op. cit.*, pp. 65-71.

⁵⁴ OSBORNE, P., *Arte Concettuale...*, *op.cit.*, p. 71.

manera ejemplificamos la influencia estética que tendrá el artista francés en los artistas de Arte de Performance propiamente considerados años más tarde.

7. Del posicionamiento anti-capitalista a la posterior comercialización

Para poder comprender la posición de defensa de los artistas frente a las instituciones de élite y demás agentes culturales debemos primero explicar el papel que jugó la televisión, como medio de masas, en este contexto, pues este fenómeno inició toda una rebelión por parte del mundo de las artes hacia los medios de comunicación e instituciones de élite, a las cuales no se les iba a seguir permitiendo que estableciesen la ley en nombre de los artistas. (Fig. 1)

Tras las primeras tentativas de la década de 1930, fue en los años 50, pasada la Segunda Guerra Mundial, cuando se establecieron de manera definitiva las retransmisiones de programas televisivos. Mientras que al principio había grandes expectativas respecto a este nuevo medio, que sería capaz de unir millones de hogares, con el paso del tiempo se cayó en la cuenta de que esto era una simple ilusión, pues las compañías encargadas de la retransmisión de los programas comenzaron a depender de los anunciantes que los patrocinaban y, con ello, varió la calidad de la programación en relación al número de las audiencias. Puesto que las cadenas televisivas no estaban dispuestas a admitir riesgos en cuanto a la cantidad de público que veían sus programas y que demandaban los anunciantes, las retransmisiones en vivo pasaron a ser raras excepciones y se estandarizó un modelo de programación que aseguraba la calidad, mientras se mantenía al mismo tiempo una ilusión de la realidad.

Los artistas, que habían depositado su fe en este nuevo medio expresivo, así como en la reacción del público ante él, pronto se vieron decepcionados por el camino tomado. El conservador de vídeos y películas del Whitney Museum de Nueva York, John Hanhard, afirmó que el medio televisivo resultó ser “una serie de retransmisión de canales que no presentaron ningún tipo de innovación”⁵⁵.

De las reacciones que surgieron dentro del mundo del arte ante esta situación, cabe destacar el manifiesto escrito 1966 por los argentinos Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari *Un Arte de los Medios de Comunicación*.⁵⁶ En el mismo se explica cómo, a través de los medios de

⁵⁵ PERRÉE, R., *Into video art: the characteristics of a medium = de karakteristieken van een medium...*, op. cit. p. 4.

⁵⁶ COSTA, E., ESCARI, R. Y JACOBI, R., *Un arte de los medios de comunicación...*, op. cit.

comunicación, el público no ve la acción, en este caso artística, sino las imágenes de la acción que se están retransmitiendo. Por ello, proponen construir una obra de arte dentro de estos medios de comunicación. Para ello, planean entregar a la prensa un informe escrito y fotográfico de un happening que no ha ocurrido nunca, pues en cuanto la obra se difunda a través de los medios, los emisores juzgarán la misma y se creará así el sentido de la pieza. Esta acción se podría interpretar de dos maneras distintas: aquella en la que el espectador confía en el medio y cree lo que este le muestra, y en la cual el espectador está avisado de la inexistencia de la obra. Mediante este procedimiento se construye un nuevo género artístico: el Mass Media.

Sin embargo, esta crítica a la televisión en particular, y a los medios de masa en general, no se puede entender como un caso aislado, sino como un fenómeno social que estaba teniendo lugar en todo Occidente. En el mundo de las artes, fueron los museos los que se convirtieron en el objetivo principal. Los artistas de estos momentos, especialmente aquellos relacionados con el movimiento conceptual, decidieron que no iban a tolerar que las instituciones de élite estableciesen las normas reguladoras de su producción artística. Frente a dicho control, pretendían llevar el arte a las calles, de manera directa al público. Por ello, el arte debía ser desmaterializado, para que así se pudiese mantener alejado de las manos de los poderosos, los representantes de las élites y de los marchantes de arte.⁵⁷ A su vez, en lo que al contexto social se refiere, los artistas europeos, pero sobre todo estadounidenses, se vieron influenciados por los momentos de tensión que se estaban dando dentro de sus fronteras en lo referido a la Guerra de Vietnam principalmente. Todo esto desembocó en la afiliación de dichos artistas a una cultura política de izquierda a finales de los sesenta y principios de los setenta, dentro de la cual se trataron otros temas tales como el feminismo y el racismo, que se verán a su vez reflejados en posteriores producciones artísticas.⁵⁸

Un ejemplo de ello lo encontramos en la Art Workers' Coalition (AWC), una asociación fundada a principios de 1969 en la ciudad de Nueva York con la misión de luchar por los derechos civiles de los afroamericanos, los homosexuales y las mujeres. Entre los componentes de este grupo encontramos personalidades relacionadas con el arte desmaterializado tales como los artistas Sol LeWitt o Hans Haacke, la teórica experta en este campo Lucy Lippard, o el investigador y marchante propulsor del Arte Conceptual, Seth Siegelaub. Su carácter antibelicista les hizo posicionarse frente a la Guerra de Vietnam, mientras que los posicionamientos anti-élite les llevaron a reivindicarse en contra de grandes instituciones, tales como el Museum of Modern Art (MoMA),

⁵⁷ PERRÉE, R., *Into video art: the characteristics of a medium = de karakteristieken van een medium...*, op. cit. p. 3.

⁵⁸ OSBORNE, P., *Arte Concettuale...*, op.cit., pp. 37-42.

al que le recriminaban la exclusión de grupos minoritarios de artistas en sus salas y el cobro de entrada a los museos.⁵⁹ (Fig. 2)

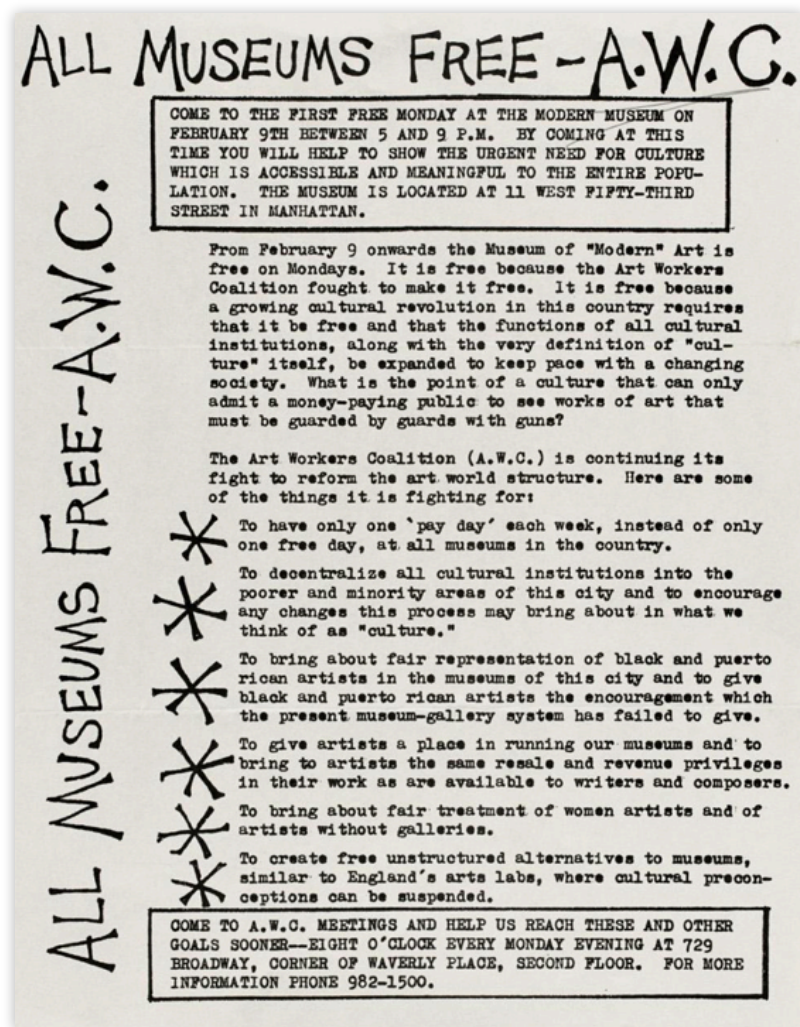


Fig. 2. Manifiesto de la Art Workers Coalition de 1969.

Todas estas creencias hicieron que los artistas buscasen la desmitificación de sus obras, logrando de esta manera un arte que fuese alternativo e independiente, y, por consiguiente, invendible, pues el mercado del arte estaba explotando, con su carácter clasista, la producción del mundo artístico y de la sociedad al mismo tiempo. De esta manera, el realizar una obra inmaterial, que no se pudiese adquirir o disponer en el interior de un museo, hacía que desapareciese el interés por la posesión, y con ello, se podía llegar a desarmar el circuito de compra y venta de arte.⁶⁰ Estas prácticas parecieron dar resultado, pues en 1969 no parecía haber un público dispuesto a

⁵⁹ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Art Workers’ Coalition” <https://guernica.museoreinasofia.es/taxonomy/term/5260> (Fecha de consulta: 26-III-2021)

⁶⁰ LIPPARD, L.R., *Seis años : la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972...*, op. cit. p. 17.

coleccionar este tipo de arte, ni siquiera aquellos más receptivo en lo que a novedades estéticas se refería. Sin embargo, tan sólo unos años más tarde, los mayores representantes de este arte anti forma comenzaron a ser expuestos en las galerías de arte más importantes del mundo y sus obras, o los objetos que toman forma de las mismas, a ser vendidos en un sistema capitalista inicialmente rechazado. La explicación es simple: pese a la imposición originaria de los autores, tanto el arte, como los propios artistas, son y serán un lujo inevitable de las sociedad capitalista.⁶¹ A su vez, cuando comiencen a desarrollarse mecanismos y estrategias que permitan la capitalización de lo inmaterial, tales como contratos o intercambios con artistas, será cuando se ponga en cuestión la posibilidad de la comercialización de este arte desmaterializado y por tanto del valor de lo inmaterial.⁶²

A pesar de la final inmersión en el mundo capitalista, las contribuciones por parte del movimiento que esto ha conllevado han sido considerables, especialmente al demostrar que en este ámbito hay lugar para un arte no meramente decorativo.⁶³ Pese a que, como veremos más adelante, no haya igualdad cuantitativa de público entre uno y otro.

8. Conclusiones

A lo largo del presente Trabajo de Fin de Grado se han pretendido examinar las salidas mercantiles que presenta el Arte Conceptual y el Arte de Performance, por lo que se ha realizado un análisis de todas las opciones de materialización posibles que estas formas artísticas pueden llegar a presentar. La escasa importancia que dichas tipologías artísticas otorgan a la red mercantil y, como consecuencia, la poca presencia que estas obras muestran en los sectores de venta se traduce en la escasa bibliografía específica que documenta esta problemática, pues son reducidos en número los casos a estudiar.

Sin embargo, y tras el análisis aquí desarrollado, podemos establecer una serie de conclusiones principales:

⁶¹ Ibidem p. 370.

⁶² MELGARES, M.Á., “Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”... *op. cit.*, p. 11.

⁶³ LIPPARD, L.R., *Seis años : la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972...*, *op. cit.* pp. 369-370.

- El rechazo por parte las instituciones de élite llevó a los autores a negar de forma física a sus piezas artísticas, dificultando la venta de las mismas y negándose a sí mismos de esta manera no sólo beneficio económico, sino también reconocimiento artístico, lo cual ha tenido como consecuencia su escasa presencia en los ámbitos academicistas de la Historia del Arte.
- La general ausencia que el arte no objetual presenta en el mercado tiene como fatal consecuencia la omisión hacia estos artistas en la bibliografía destinada a los coleccionistas, en la que se ofrecen consejos en lo que a compra e inversión de obras de arte se refiere. La insuficiente presencia que artistas pertenecientes a estas tipologías abarcan en dichos manuales tiene como resultado el desconocimiento e ignorancia por parte de los posibles compradores de esta forma de arte.
- La intención originaria por parte de los artistas no objetuales de no querer formar parte de la red mercantil por el carácter anti-élite de los mismos dificultó su inclusión en el mercado del arte, problemática que sigue afectando en la actualidad y que se ejemplifica en las bajas cotizaciones de sus piezas en comparación con artistas coetáneos a los mismos de alternos movimientos artísticos.
- Por último, la progresiva aceptación por parte de los artistas no objetuales de la venta de su producción artística, así como la materialización de sus piezas para que estas puedan pasar a formar parte de dichas redes de comercialización ha hecho que los mismos comiencen a obtener presencia en museos y galerías, ganando así mayor reconocimiento y elevando en las últimas décadas sus valoraciones económicas en casas de subasta internacionales.

9. Anexos

9.1. Las salidas mercantiles del arte desmaterializado

Los artistas de arte desmaterializado no estaban preocupados por el mercado artístico, pues estaban en contra del mismo. Por ello, en sus teorías y manifiestos no encontramos gran referencia al mismo, sino una mayor importancia a lo que la obras y el significado de las mismas se refiere. Pese a ello, en los siguientes apartados trataremos de analizar las diversas posibilidades de venta que tanto el Arte Conceptual como el Arte de Performance posibilitan a través a sus archivos documentales, restos materiales y demás variedades artísticas.

9.1.1. Arte Conceptual

El “arte como idea”, la cual es la premisa fundamental que determina esta manifestación artística, liberó a los artistas de las ataduras academicistas en lo que a técnicas tradicionales artística se refiere y del mercado, pues resulta imposible vender una idea a la cual se niega la materialidad física, rechazando así el materialismo económico.⁶⁴

Sin embargo, la necesidad por parte de los artistas de que estas ideas llegasen al público para poder así ser transmitidas hizo que poco a poco fuesen creando diversos formatos físicos que permitiesen difundir dicha información. La red mercantil se aprovechó de ello y de manera paulatina fue mercantilizando dichas piezas, divididas por las siguientes modalidades:

9.1.1.1. Objetos físicos

Dentro de los objetos físicos resultantes de una obra conceptual nos encontramos con una gran cantidad de formatos en los que se pueden materializar las ideas, las cuales no hay que olvidar, son la parte principal de la obra. Dichas tipologías pueden incluir obras literarias como manifiestos, de entre los que de destaca el de comienzos de los años sesenta de George Maciunas, fundador del

⁶⁴ LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”..., *op.cit.*, p. 113.

grupo conceptual Fluxus, en el que promovía un arte “anti-arte” y que tiene como origen las características del arte de esta agrupación: anti-objetual, anti-profesional y anti-individualista.⁶⁵ Por otro lado, Dan Graham escribe en 1966 la que muchos consideran la primera obra de arte conceptual *Schema*, en la que a lo largo de una página, el norteamericano compone un texto a modo de sumario en el que especifica el número total de adjetivos, adverbios o signos de puntuación que emplea en el texto. *Schema* fue publicado en la revista Harper’s Bazar, así como en muchas otras especializadas en arte de vanguardia.⁶⁶ Por último, muchos artistas optaron por otra vía de rentabilidad económica, que fue la de la publicación de libros que recojan de manera documentada sus obras. Un ejemplo de ello lo encontramos en Ed Ruscha, quien en 1964 publicó su primer libro *Various Small Fires and Milk*, seguido de *Every Building on Sunset Strip*, siendo el primero una recopilación de fotografías conceptuales relacionadas con fuego y el segundo una muestra de sus características tomas de edificaciones.⁶⁷ (Fig. 3)

Por otra parte, puesto que la mayor dificultad de las obras no objetuales es el conseguir que la idea que tiene el artista pueda llegar al espectador, muchas de estas se traducen en ilustraciones, dibujos o modelos de proyectos que pretenden dejar constancia de las mismas.⁶⁸ El neodadaísta en origen y pionero del Arte Conceptual posteriormente, Ad Reinhardt, realizó en 1945 un dibujo que ya anticipaba lo que se vería décadas más tarde. En *What do you represent?* está criticando, de manera visual, la falta de integridad moral en los diversos movimientos de vanguardia del siglo y de la falta de posicionamiento ético por parte los artistas, lo cual era fundamental para constituir un arte real según el autor.⁶⁹

Estos bocetos pueden, o no, ser materializados en última instancia en objetos físicos con la intención de mostrar el concepto de la manera más clara posible. Aquellos cuya posición se inclinaba por la no materialización defendían la posición iniciada por Joseph Kosuth, quien defendía que: “Todo lo que yo hago son modelos. Las verdaderas obras de arte son las ideas. (...) Los modelos son aproximaciones visuales de un objeto particular que tengo en mente”.⁷⁰ Sea como

⁶⁵ GUASCH, A.M., “Ex(hi)bir el Fluxus (1995-1962). Europa y América en torno al Fluxus: la contribución de Wolf Vostell”...*op. cit.*, p. 43

⁶⁶ FERNÁNDEZ, A., “Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968”... *op. cit.*, pp. 323-324.

⁶⁷ LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”..., *op.cit.*, p. 110.

⁶⁸ LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”..., *op.cit.*, p. 113.

⁶⁹ GODFREY, T., *Conceptual art*..., *op.cit.*, pp.64-65.

⁷⁰ Citado en LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”..., *op.cit.*, p. 113.

fuere, estos modelos iniciales han pasado a formar parte del mercado como archivo de piezas conceptuales.

Por el contrario, aquellos autores que sí decidieron otorgar forma física a sus pensamientos más allá de dibujos y bocetos preliminares, realizaron objetos físicos de todo tipo que, a su vez, fueron posteriormente capitalizados y adquiridos como objetos de Arte Conceptual. Las maneras en que estos conceptos pueden tomar forma son tan variadas como las tipologías artísticas conocidas tradicionalmente. Comenzando por la escultura citamos a Marcel Duchamp como fundador de gran parte de los preceptos que serán posteriormente continuados por el resto de artistas. Su famosa *Fountain* de 1917, conocida en la actualidad gracias a diversas réplicas de los años cincuenta, constituyó su notoria serie de *readymades*, en la que el francés presentaba ante las élites un objeto cotidiano como una escultura mundana.⁷¹ En relación a esta pieza, y para poner de manifiesto el legado histórico que supuso Duchamp para sus predecesores, la artista Sherrie Levine, haciendo uso del Appropriation Art⁷² del que era pionera, homenajeó al mismo con la obra *Fountain (After Marcel Duchamp)* de 1991, constituida por una réplica del urinario del francés, realizado en bronce, y no en porcelana como era el original, para otorgar, a través de los materiales, un ‘real’ valor artístico.⁷³ (Fig. 4 y Fig. 5)



Fig. 4. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.



Fig. 5. Sherrie Levine, *Fountain (After Marcel Duchamp)*, 1991.

⁷¹ GODFREY, T., *Conceptual art...*, op.cit., pp.6-8.

⁷² “(...) Procedimiento de la apropiación estratégica de imágenes ajenas. (...) Al apropiarse la artista (Sherrie Levine) de imágenes ajenas para utilizarlas como modelos para sus traajos, estaba rechazando todo acto creador en el sentido tradicional. Ella cuestionaba no sólo la ideología de la originalidad, sino también la determinación tradicional de los valores (...)” Citado en BUTIN, H. (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo...*, op. cit., pp. 11- 14.

⁷³ Ibidem, pp. 339-341.

Por otra parte, las piezas conceptuales también pueden materializarse y venderse a través de las instalaciones. Dentro de esta tipología cabe destacar a Hans Haacke, quien con piezas tales como *Ballot Box*, instalada en el MoMA de Nueva York en 1970, y que requería la colaboración del público, generaba duras críticas a la sociedad capitalista y los regímenes gubernamentales del momento.⁷⁴

A la hora de adquirir una instalación, dependiendo del tamaño y características de la misma, se puede comercializar de varias formas diversas. Por una parte, si la pieza se constituye por varios elementos, estos pueden ser adquiridos por partes; es decir, se compran piezas individuales que hayan, en origen, constituido la instalación y que ahora se establezcan como una obra de arte *per sé*, lo que suele ser especialmente característico si el cliente se refiere a un coleccionista privado, quien no podrá disponer en un domicilio una pieza que requiera una habitación completa para su muestra. De esta manera, el precio varía de unas piezas a otras dependiendo del tamaño y calidad artística de las mismas. Por ejemplo, el artista canadiense Terence Koh divide de antemano sus instalaciones y otorga títulos a las piezas individuales que componen la instalación para facilitar la posterior venta de las mismas. De su instalación de 2006 *White Light*, salió en Philips de Pury a subasta en 2008 uno de los fragmentos de la misma: *White Light #1*, rematado por £67,250 (77,942€).⁷⁵ Sin embargo, si es una institución pública, tal como un museo, quien desea comprar la pieza, esta tiene la posibilidad de adquirirla en su totalidad para disponerla en una de las salas de su edificio, pues tiene la capacidad espacial para ello.

Por otro lado, la fotografía se convirtió en uno de los medios principales para plasmar las ideas por parte de los creadores conceptuales. A través de ella eran capaces de transmitir, de manera directa y sencilla, todos sus pensamientos artísticos. Dentro de los autores que trabajaron con fotografía conceptual cabe destacar a Adrian Piper, quien mediante imágenes como *Aspects of the Liberal Dilemma*, de 1978 o su serie *Political Self-Portrait (1-3)* (1978-1980), retrató temas tales como la discriminación de género, raza y clase social.⁷⁶ De Hannah Wilke citamos su obra *What does this represent? What do you represent? (Reinhardt)* de entre 1978 y 1984, que recoge el legado del dibujo anteriormente analizado de Ad Reinhardt. El mismo concepto desarrollado casi treinta y cinco años antes, Wilke lo trasladó al campo del feminismo, en el que la estadounidense es pionera,

⁷⁴ Ibidem, p. 210.

⁷⁵ GRANT, D., "Art Market Watch. Piece by Piece", *Artnet Magazine*, <http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/contemporary-art-installations-5-20-11.asp> (Fecha de consulta: 20-IV-2020)

⁷⁶ OSBORNE, P., *Arte Concettuale...*, *op.cit.*, pp. 162-163.

para retratarse desnuda y rodeada de símbolos fálicos, continuando así con la herencia crítica del pionero.⁷⁷ (Fig. 6)

Para poder obtener el mayor beneficio económico posible de este modelo de obras, las fotografías deben estar siempre firmadas para acreditar la autoría de las mismas y, a su vez, comercializarse en ediciones limitadas, ofreciendo así al público un elemento único e inaccesible para todos aquellos que no las posean, generando de esta manera exclusividad artística y acreditando un aumento económico.

Por último, la pintura era generalmente un medio rechazado por los artistas conceptuales por su connotación elitista, pero fue ocasionalmente empleado, tal y como vemos con el estadounidense John Baldessari, quien a través de dicha técnica estableció una crítica al modernismo y las opiniones de críticos de la talla de Clement Greenberg. En 1960, el artista abstracto Al Held dijo que los artistas conceptuales sólo sabían señalar las cosas. En respuesta a ello, Baldessari hizo que un amigo suyo señalase a diversos objetos mientras que el fotografiaba dichas acciones, dando sentido y razón a las palabras de Held. Posteriormente, entre 1969 y 1970, estas fotografías tomaron estado pictórico cuando Baldessari envió estas fotografías a diversos pintores para que cada uno hiciese un cuadro de las mismas, firmados por ellos, creando así *The Commissioned Paintings*. Todo este proceso nos hace plantearnos cuestiones que serán tratadas en las fotografías del Arte de Performance posteriormente: ¿quién es el verdadero autor de la obra? ¿lo es John Baldessari como creador del concepto y de los encargos o lo son los pintores que materializaron estas ideas en pinturas?⁷⁸ De lo que no cabe duda es de que sin idea, no hay resultado.

Cuando hablamos de materialización de obras conceptuales, el medio a través por el cual se representan los conceptos no es lo importante del proceso artístico, sino que el valor reside principalmente en el significado de la pieza y la teoría que se encuentra tras ella. Sin embargo, independientemente de ello, el carácter material de las obras es lo que permite su acceso en el mercado.

⁷⁷ GODFREY, T., *Conceptual art...*, op.cit., pp. 286-287.

⁷⁸ GODFREY, T., *Conceptual art...*, op.cit., pp. 135-138.

9.1.1.2.Certificados de autenticidad

Un certificado de autenticidad consiste en una prueba de originalidad de una pieza de arte que acredita al comprador la legitimidad de la misma. Estos certificados sirven tanto para obras con formatos tradicionales como para aquellos trabajos que no toman una forma física, lo cual, como veíamos, es el caso de muchas piezas de Arte Conceptual, y que pueden existir en formato de ediciones múltiples o de instrucciones de obra. Al mismo tiempo, la creación de estos certificados acredita que el artista pueda, en parte, poder tomar decisiones sobre su obra en un futuro.⁷⁹ Gracias a estos certificados, un artista puede comercializar una obra no necesariamente física, pero si reproducirla.

El ejemplo más temprano de ello lo vemos en una de las primeras obras conceptuales de Yves Klein, *Estado de Materia Prima de Sensibilidad Pictórica Estabilizada o Zona de Sensibilidad* (1958), mostrada en la exhibición *Le Vide* (El Vacío), en la Galería Iris Clert de París entre el 28 de abril de 1958 y el 12 de mayo del mismo año.⁸⁰ Lo que aquí se organiza es, por vez primera, la venta de un objeto artístico inexistente. La pieza mostrada no es reproducible ni catalogable, sino constituida por un espacio capaz de trasladarse de un lugar al otro. Klein toma el vacío como material de creación para, de esta manera, crear algo que no pueda ser reproducido. El espacio fue liberado de objetos físicos, las paredes se pintaron de blanco y lo único expuesto era un hueco sensibilizado. Posteriormente, Klein trasladó esta pieza a otras muestras como la del Museo de Artes Decorativas de París en 1960, el Museo de Arte Moderno de la Villa de París en 1962, el Festival de Arte de Vanguardia de noviembre de 1960 en París y, finalmente, en 1961 al Museo Haus Lange de Krefeld.⁸¹ Respecto a esta nueva creación, Klein afirmaba en 1958: “Me he convertido en un especialista del espacio, que es la mayor manera de tratar el color”.⁸² (Fig. 7)

⁷⁹ ALBERRO, A. Y BUCHMANN, S. (ed.), *Art after conceptual art...*, op. ci., pp. 119-134.

⁸⁰ Excerpt from "Preparation and Presentation of the Exhibition on April 28, 1958 at the Iris Clert Gallery, 3 rue des Beaux-Arts, Paris", *Overcoming the problematics of Art -The writings of Yves Klein*, Spring Publications, 2007, p. 47, Página Oficial de Yves Klein, <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-vide-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/> (Fecha de consulta: 13-IV-2021)

⁸¹ ARNALDO, J., *Yves Klein...*, op. cit., pp. 59-60.

⁸² Citado en Yves Klein, excerpt from « My position in the battle between line and color», 1958, *Overcoming the problematics of Art -The writings of Yves Klein*, Spring Publications, 2007, p. 19, Página Oficial de Yves Klein, <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-vide-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/> (Fecha de consulta: 13-IV-2021)

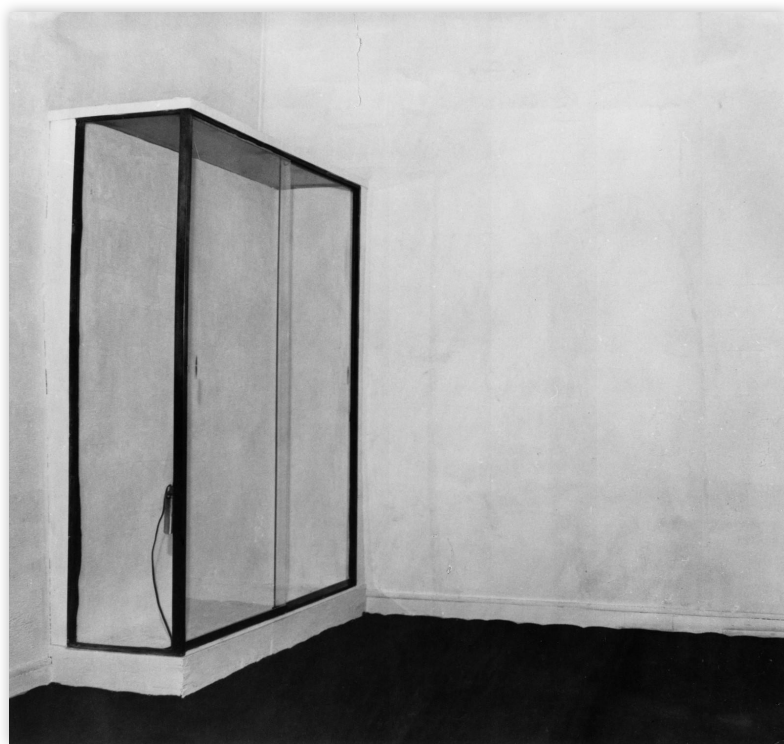


Fig. 7. Vista de la pieza de Yves Klein, *Estado de Materia Prima de Sensibilidad Pictórica Estabilizada* o *Zona de Sensibilidad* de 1958 mostrada en *Le Vide*, en la Galería Iris Clert de París.

Ahora pues, en lo que a la comercialización de esta obra se refiere, Klein emitió varios certificados de autenticidad de la obra que acreditaban, a quien los poseía, un espacio pictórico inmaterial. A cambio, Klein requería oro puro por dichas pruebas acreditaras, en las que el artista estipulaba la relación entre el papel y el oro. A su vez, estos documentos se podían intercambiar por una acción performativa ejecutada por el francés, que culminaría con el proceso de desmaterialización del objeto artístico. En dicho acto, el adquirente de la pieza quemaría el certificado y el propio Klein arrojaría al río Sena la mitad del oro perteneciente al intercambio con el comprador.⁸³ Con todo este proceso de comercialización de lo inmaterial, irreproducible y, en parte, inexistente, como es el vacío, el artista francés pone en cuestión la red comercial de arte conocida hasta el momento.⁸⁴ (Fig. 8 y Fig. 9)

⁸³ Yves Klein, extrait de "Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle", 1959, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Beaux-Arts de Paris, 2003, Página Oficial de Yves Klein, <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/640/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-m-blankfort-pont-au-double-paris/> (Fecha de consulta: 13-IV-2021)

⁸⁴ MELGARES, M.Á., "Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero"... *op. cit.*, p. 13.

9.1.1.3.Partituras

Las partituras es el nombre que reciben las instrucciones de reproducción que un artista indica tras la creación de una obra para que la misma pueda ser reproducida en el caso de ser necesario. De manera general, estas partituras son adquiridas junto a los certificados de autenticidad, pues para que una obra pueda ser expuesta y ejecutada, debe haber sido en primera instancia acreditado por el artista mediante dichos certificados, la exhibición de la misma.

Un ejemplo de una transacción de obra conceptual a través de un certificado de autenticidad, y junto a ello, unas instrucciones de ejecución, sería el de la pieza *Comedian* (2019) del italiano Maurizio Cattelan, exhibida por vez primera por parte de la Galería Perrotin en la feria de arte Art Basel de Miami. La obra se compone por un plátano pegado a una pared mediante un trozo de cinta americana. Debido a la característica orgánica y, por tanto, descompositiva del material principal de la pieza, es necesario el remplazar la fruta cada dos días para que muestre la presencia original que el artista pretendió en el momento de su creación. De esta manera, los \$120,000 (100.637€) pagados por la obra no corresponden al objeto físico, sino a un certificado de autenticidad y a unas partituras que acreditan al poseedor su derecho a reproducir la obra donde lo desee, mostrando así, una vez dispuesta, la obra original de Cattelan. Perrotin, galerista representante del italiano explica que el cliente “compra una idea, compra un certificado”.⁸⁵

El ya citado Sol LeWitt es uno de los más claros ejemplos de artistas en los que las partituras de ejecución de las piezas juegan un papel fundamental, pues no sólo son consideradas un archivo fundamental de su producción, sino también un elemento esencial para poder llevar a cabo su obra, generalmente ejecutada por otras personas, quienes son las que ponen en práctica la idea, lo esencial. Un claro ejemplo es su obra *Wall Drawing 104*, ejecutada en 2009 por Eric Doeringer siguiendo las instrucciones del artista.⁸⁶ (Fig. 10 y Fig. 11).

Por otra parte, estos certificados de autenticidad y partituras deben ser claras y concisas, pues en ocasiones pueden llevar a malentendidos entre los artistas y los coleccionistas de sus obras. Por ejemplo, en 1990 Donal Judd se molestó con su coleccionista, quien pensando que podía

⁸⁵ Citado en ELBAOR, C., “Buyers of Maurizio Cattelan’s \$120,000 Banana Defend the Work as ‘the Unicorn of the *Artnet*,’ Comparing It to Warhol’s Soup Cans”..., *op. cit.*

⁸⁶ SCHNEIDER, S. “Sol LeWitt Instruction For Wondrous Walls”, *Improvised Life. A treasure of inspiring ideas*, (2020) <https://improvisedlife.com/2015/08/10/learning-stealing-sol-lewitt/> (Fecha de consulta: 11-V-2021)

“construir” sus obras cuando y donde quisiese, siguió las indicaciones de reproducción y reconstituyó las obras “sin consentimiento” de Judd para finalmente exponerlas en una institución pública americana.⁸⁷

9.1.2. Arte de Performance

Las Performances, caracterizadas por ser unas prácticas efímeras cuyo rasgo principal es el factor presencial, han pasado, en su mayoría, a ser conocidas en la actualidad gracias a varios rastros materiales. Frente a este hecho encontramos varias posturas diversas. La investigadora de estas prácticas artísticas, Peggy Phelan, opina que estos actos son considerados como tales en el momento único en el que se realizan por vez primera, mientras que la historiadora del arte Amelia Jones reconoce el factor de durabilidad y acepta las experiencias obtenidas mediante la documentación. Pese a la variedad de opiniones, algo a tener en cuenta es que muchas de estas prácticas fueron planificadas en origen para ser documentadas con el fin último de trascender en el tiempo y formar parte de la historia. De esta manera, resulta contradictorio el no poner en valor dicha documentación, planeada en origen por los propios artistas para asegurarse la durabilidad de su trabajo.⁸⁸

Al mismo tiempo, estos restos materiales que se obtienen de las Performances permiten a las mismas no sólo rescatar una experiencia pasada, sino también hacer que forme parte del mercado artístico, pues mientras que un acto efímero e inmaterial se pierde en el tiempo y no hay modo posible de capitalizarlo, los elementos físicos resultantes del mismo sí podrían actuar como bien material. De esta manera, nos encontramos con varias vías a través de las cuales los artistas performativos pueden comercializar su obra:

9.1.2.1. Imágenes foto o videográficas

En lo que a las imágenes fotográficas se refiere son muchos los artistas quienes, de manera previa a la acción, estipulan que se documente de esta manera su obra. Estas imágenes pueden ser

⁸⁷ VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo...*, op.cit., p. 74.

⁸⁸ ALBARRÁN, J., *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas...*, op. cit. pp. 35-58.

realizadas por los propios artistas o por fotógrafos especializados. Si las imágenes las toman personas ajenas a la obra, nos adentramos en la cuestión de la autoría de la pieza. Es decir, ¿quién es el autor de la fotografía de una Performance? Se podría pensar que el fotógrafo, pues es quien toma la imagen, o por otro lado, el artista que realiza la acción, pues está dando sentido a lo que se está documentándose.⁸⁹ Al mismo tiempo, pueden ser los mismos autores quienes documenten la acción, al mismo tiempo que la realizan. Günter Brus, co-fundados del grupo performativo Accionismo Vienés, afirmó tras la realización de su obra “Automutilación III” en 1965: “he fotografiado y grabado todo”.⁹⁰ Otro ejemplo lo encontramos en Ana Mendieta con su *Rape Scene* (1973), en la que reconstruye la escena de violación de una compañera de universidad. Mendieta se auto fotografía para demandar el derecho de la mujer a no ser considerada un simple objeto, continuando así con el mensaje reivindicativo de su producción. (Fig. 12)



Fig. 12. Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973.

⁸⁹ Ibidem, p. 43.

⁹⁰ Citado en SOLÁNS, P., *Accionismo Vienés...*, op. cit., p. 21.

De igual manera que ocurría con la creación de imágenes, muchos artistas permite que sus obras sean grabadas para, posteriormente, volver a ser vistas por el público que no tuvo la oportunidad de contemplar la obra en directo, o bien, en el caso de que las acciones fuesen realizadas sin espectadores, que todos aquellos que deseen ver el proceso artístico hoy en día, puedan hacerlo. Uno de los precursores de esta manera de trabajo fue Vito Acconci, quien en 1970 ya estaba realizando Performances como la titulada “Step Piece”, en la que durante todos los días de febrero se grabó subiendo y bajando los escalones de una escalera durante tanto tiempo como su cuerpo le permitía sin parar. En sus cuadernos de trabajo, el autor apuntó los minutos que aguantaba realizado su ejercicio cada día bajo el título de “Registro de tiempo diario de Performance”. Una vez finalizado el mes, Acconci dejó una última nota: “Los anuncios se envían al público, quien puede ver la actividad performativa, en mi apartamento, en cualquier momento durante los meses de la performance”.⁹¹ (Fig. 13) Otro ejemplo de este proceso serán de nuevo los componentes del Accionismo Vienés, quienes aseguraban grabar la obra como parte del proceso artístico para poder así “posibilitar nuevas dimensiones a la acción”.⁹²

Tanto las imágenes fotográficas como los vídeos resultantes de estas acciones se incorporan al mercado artístico a través de ediciones originales y limitadas.⁹³ De esta manera es posible el generar una exclusividad artística que aumente sus valores económicos. Sin embargo, siempre existe el peligro de que circulen casetes-piratas que puedan dañar los precios de las obras originales. A su vez, en lo que a exhibición de las grabaciones se refiere, aparecen en la década de 1990 y ligadas especialmente al movimiento del Videoarte, las instalaciones compuestas por videoproyecciones, destinadas principalmente a museos o colecciones privadas, en las cuales se podrá observar la grabación de la Performance en un medio físico que permita reproducirla. Por último, otra opción de venta referida al vídeo serán las transposiciones de casete para monitor a televisión, enfocadas principalmente a los coleccionistas privados. De esta manera, aquellos que compran estas imágenes en movimiento se aseguran el poder seguir viéndolas en aparatos tecnológicos más contemporáneos y que estas adquisiciones no se queden obsoletas.⁹⁴

⁹¹ MEYER, U., *Conceptual Art...*, op. cit., pp. 2-3.

⁹² SOLÁNS, P., *Accionismo Vienés...*, op. cit., pp. 73-75.

⁹³ MARTIN, S., *Videoarte...* op. cit., pp. 12-24.

⁹⁴ VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo...*, op.cit., pp. 76-77.

9.1.2.2. Partituras

Entendemos por partituras a las instrucciones de reproducción que un artista documenta para poder llevar a cabo una obra de Performance. La adquisición de estas partituras acredita al coleccionista privado o público a recrear la acción siguiendo tales indicaciones.

Un ejemplo de este fenómeno lo vemos en autores como Allan Kaprow o Yoko Ono, quienes, gracias a la realización de dichas pautas, permiten que hoy en día se pueda seguir admirando la pieza,⁹⁵ o en la obra *Landscape Manual* (1969), del fundador del fotoconceptualismo, Jeff Wall, quien en este libro de artista recoge las fotografías tomadas y las anotaciones personales correspondientes a las mismas, constituyendo con esta obra la relación entre fotografía y arte conceptual.⁹⁶ (Fig. 14)

En el año 2010, la autodenominada “madrina del arte de performance”, Marina Abramovic, protagonizó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) una retrospectiva titulada *The Artist Is Present*. La muestra se organizaba en torno a tres estructuras diversas. Por una parte se exponía el archivo de las acciones de la artista, compuesto por fotografías, vídeos y otros documentos que ejemplificaban su trabajo. En segundo lugar, la propia artista realizó una Performance en una sala del museo, que duró aproximadamente 700 horas y en la que podían participar todas aquellas personas que lo desearan. Por último, pero por primera vez en la historia museística, en otra sala se desarrollaron recreaciones o reinterpretaciones de obras pasadas de Abramovic, las cuales fueron ejecutadas por otros artistas siguiendo los vestigios en forma de indicaciones. Es decir, la adquisición por parte del MoMA del archivo de la autora le permitió exponer sus imágenes y vídeos pero también ejecutar piezas remotas, ofreciendo así al público el ser partícipe de un hecho pasado.⁹⁷

Sin embargo, de acuerdo a las leyes americanas de copyright, nos encontramos en este apartado con una gran problemática en lo que a la reproducibilidad o recreación de la obra, especialmente en contextos públicos, se refiere. Cuando se adquiere una partitura, con lo que se hace el comprador en realidad es un permiso o certificado de autenticidad que acredita la validez de

⁹⁵ ALBARRÁN, J., *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas...*, op. cit. p. 176.

⁹⁶ OSBORNE, P., *Arte Concettuale...*, op.cit., p. 86.

⁹⁷ MELGARES, M.Á., “Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”... op. cit., p. 13.

la pieza. Sin embargo, dichos permisos no tienen una durabilidad infinita, y una vez el artista fallece, son los herederos quienes pasan a determinar los derechos que el coleccionista posee sobre la obra. Si hablamos de una pieza de vídeo que ha documentado una Performance, ningún permiso sería necesario para que un coleccionista privado reproduzca su adquisición material en su casa. Al mismo tiempo, si dicho coleccionista desea donar la obra a un museo, esta institución pública deberá recibir un permiso de derechos de autor para poder mostrar la grabación a todos sus espectadores. Será, en este caso el artista, en el caso de estar vivo, quien decida o no otorgar dicho permiso, o los herederos del mismo, en el caso de haber fallecido. Esta problemática es aplicable tanto a la reproducción de grabaciones, como a la recreación de acciones.⁹⁸

La adquisición por tanto de dichas partituras tendrán implícitas todas estas connotaciones, las cuales deberán ser tenidas en cuenta a la hora de adquirir el archivo de una Performance en formato de vídeo o de instrucciones de reproducción para que la obra sea ejecutada por artistas *a posteriori*.

9.1.2.3. La acción de Performance

Una última manera de comercializar una acción en directo es la venta de la propia acción. Si bien la adquisición se realizará mediante contratos entre el artista y el comprador que acrediten dicha transacción, el fin último de dicha compra será el poder llevar a cabo la Performance.

Para poder realizar el acto es necesario, en primer lugar, la presencia del artista. Sin embargo, muchos de ellos en la actualidad ya han fallecido o no se encuentran en condiciones para realizarlas. Es por ello, como veíamos en el apartado anterior referido a las partituras del archivo, por lo que hoy en día se llevan a cabo en diversos museos del mundo recreaciones de las más importantes y reconocidas Performances de la historia por diversos artistas que sustituyen el puesto de los autores originales.

Sin embargo, en el supuesto de que el creador inicial pueda llevar a cabo su acción, observamos también varios ejemplos en los que esto ha ocurrido. Un artista puede adoptar diversas posturas en lo que a relación con la institución se refiere cuando va a ejecutar en ella su obra. Por una parte, autores como Santiago Sierra, quien centra su trabajo en la puesta en cuestión del sistema

⁹⁸ KAROL, P., "The Threat of Termination in a Dematerialized Art Market (October 28, 2016). 64 Journal of the Copyright Society of the U.S.A., 187 (Spring 2017)"... *op. cit.*, pp. 1-3.

capitalista y los mecanismos de explotación, se lucra económicamente mediante la venta de fotografías y vídeos que realiza del acto. En el extremo contrario se encuentra Tino Shegal, quien no documenta sus piezas de manera alguna, por lo que no expone ni comercializa fotografías, vídeos o cualquier otro tipo de archivo de las mismas. Es decir, Shegal participa en el mercado artístico a través de la venta de sus Performances a instituciones tales como museos y galerías, pero no contribuye de ninguna otra manera al no dejar restos materiales de las mismas.⁹⁹

Un ejemplo de adquisición y muestra de acto *live* en un espacio museístico es la ya citada anteriormente *The Artist Is Present* de Marina Abramovic, de la cual nos centrábamos en el punto anterior a lo referido a la re-interpretación de Performances pasadas de la artista, pero en la que también la propia Abramovic actúa durante 700 horas creando un acto participativo.¹⁰⁰ Durante el mismo, la artista se sienta en silencio frente a una mesa con una silla vacía, que va siendo ocupada por el público continuadamente, sumando un total de mil personas al final de la actuación. En un momento determinado, emerge del público Ulay, ex-pareja profesional y personal en esos momentos de la serbia, quien se emociona, por vez primera, al verle. (Fig. 15)

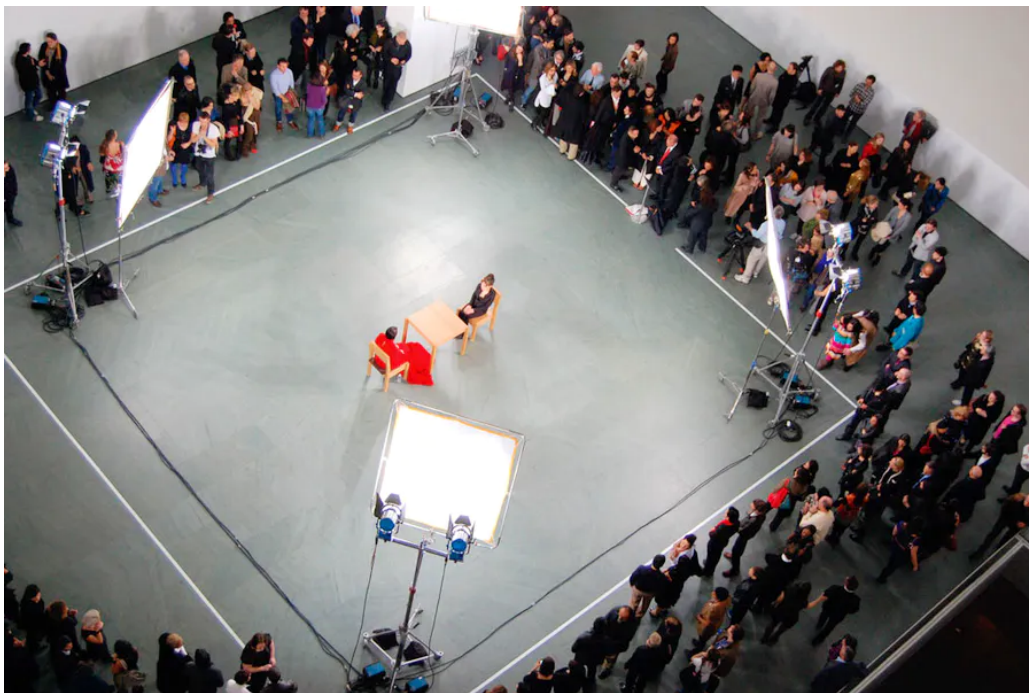


Fig. 15. Marina Abramovic ejecutando su performance *The Artist is The Present* en el MoMA en 2011.

⁹⁹ ALBARRÁN, J., *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas...*, op. cit. p. 156.

¹⁰⁰ MELGARES, M.Á., “Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”... op. cit., p. 13.

9.1.2.4. Dibujos

En este apartado nos referimos a los dibujos preparatorios de las acciones que posteriormente se llevan a cabo. Los autores pertenecientes al ya citado Accionismo Vienés, conscientes de la importancia que residía en el archivo de sus Performances, solían llevar a cabo no sólo fotografías de las mismas, sino también dibujos en los que detallaban los pasos a seguir *a posteriori*.¹⁰¹ El propio Günter Bruns realizó dibujos a color que representaban sus tan controvertidos actos que incluían autolesiones.¹⁰² Otro caso de dibujos preparatorios conservados son los de la artista francesa Gina Pane, cuyas Performances se caracterizaban por unos rituales protagonizados por la autolesión con cortes en zonas de su cuerpo tales como los dedos de los pies —*Le corps presenti* (1975)— o la parte inferior de las cejas —*Psique* (1974)—, así como alrededor de su ombligo. La propia Pane explicaba que, a través de estos actos, trataba de “construir un lenguaje (...). Para mí, el sufrimiento físico no es un simple problema personal, sino un problema de lenguaje. El acto de infringir heridas en mi propio cuerpo representaba un gesto expresivo temporal (...)”.¹⁰³ En 2018, Christie’s sacó a subasta un lote formado por veinticinco fotografías y dos dibujos preparatorios que constituían el archivo de la acción *Psique* y el cual fue rematado en 60.000€.¹⁰⁴ Esta adjudicación pone de manifiesto la posibilidad de venta de un archivo de Performance, ejemplificando así la existencia de un público interesado no sólo en esta tipología artística, sino en lo dispuesto que éste está a conformar mediante ella su colección privada de arte. (Fig. 16)

9.1.2.5. Descripciones textuales

Al contrario de las partituras, en las que el Performer indicaba los pasos a seguir para desarrollar su actuación, las descripciones textuales tienen la función de dejar constancia de dichos

¹⁰¹ ALBARRÁN, J., *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas...*, op. cit. p. 46.

¹⁰² VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo...*, op.cit., p. 73.

¹⁰³ Citado en SCHIMMEL, P. (ed.), *Campos de acción : entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Volumen 1..., op. cit., p. 216.

¹⁰⁴ Gina Pane (1939-1990), *Action Psiché*, Christie’s, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008> (Fecha de consulta: 15-IV-2021)

hechos, sirviendo como diarios en los que se dejaba registrado el proceso creativo que tenía como resultado la acción.

El propio Vito Acconci recogió en 2006 todas las descripciones de sus obras realizadas entre 1969 y 1973 para constituir el libro *Diary of a Body, 1969-1973*, en el que se observan no sólo las imágenes de las acciones, sino el proceso mental que llevó al artista a realizarlas. Estas descripciones se pueden comercializar, o bien de manera individual en lo que a un acto performativo en concreto se refiere, o bien en formato literario como es este caso.¹⁰⁵ Dentro de esta obra podemos destacar *Following Piece*, llevada a cabo en Nueva York entre el 3 y el 25 de octubre de 1969 y que consistía, según las descripciones del propio artista, en seguir por la calle a una persona distinta y aleatoria cada día hasta que se introducían en lugar privado al que el artista dejaba de tener acceso.¹⁰⁶ (Fig. 17)

9.1.2.6. Objetos empleados en la Performance

En algunas actuaciones, el cuerpo del artista no es el único protagonista de la obra, sino que pasan a formar parte otros elementos que lo acompañan y que pueden, gracias a su característica material, formar parte del mercado artístico. Es decir, los objetos empleados durante una Performance podrán también ser comercializados y expuestos como parte y reminiscencia de la misma.

Uno de los mayores exponentes de la Performance y el Happening¹⁰⁷, y participante de uno de los grupos performativos más importantes de la historia, el grupo Fluxus, fue el alemán Joseph Beuys, que llevó al campo de la acción su tradición escultórica, creando así unas Performances que juxtaponían la acción y el objeto. Un ejemplo de ello lo encontramos en su obra *Eurasienstab* (Bastón euroasiático). En esta Performance realizada en 1967 en la Galería St. Stephen de Viena,

¹⁰⁵ ACCONCI, V., *Diary of a Body, 1969-1973*, Milano ; New York City, Charta, 2006, pp. 20-385.

¹⁰⁶ Ibidem, pp. 76-83.

¹⁰⁷ <<Forma de espectáculo, en general cuidadosamente elaborado pero con cierto grado de espontaneidad. En él, el artista realiza o dirige un evento que combina elementos de teatro y artes visuales. El término fue acuñado en 1959 por Allan Kaprow. (...) Tenía muchas afinidades con el Performance Art (en ocasiones se han utilizado indistintamente) (...) En sintonía con las teorías del compositor John Cage sobre la importancia del azar en la creación artística, los happenings fueron calificados como “acontecimientos espontáneos, sin forma teatral”>>. Citado en CHILVERS, I. Y COLORADO CASTELLARY, A. (ED.), *Diccionario del arte del siglo XX... op. cit.*, pp. 359-360.

Beuys emplea una varilla de cobre de más de tres metros de altura para realizar el movimiento, mientras que el espacio galerístico se completó con fieltro y grasa, materiales característicos de la producción del autor.¹⁰⁸ Estos objetos, junto a otros empleados en diferentes actos, así como obras escultóricas *per sé*, fueron adquiridas en 1968 por el coleccionista Karl Ströher, perteneciente a la institución museística Darmstadt, en la cual el propio artista los instaló en 1970. Posteriormente, en 1989, el museo adquirió la colección “Block Beuys”, que agrupa todos estos restos materiales.¹⁰⁹ (Fig. 18 y Fig. 19)

Esto constituye un ejemplo de adquisición de objetos empleados en un acto performativo y, posteriormente, adquiridos, en primer lugar por un coleccionista privado, y posteriormente por uno público.

9.1.2.7. Objetos que nacen a partir de la Performance

Una última manera de comercializar esta tipología es la de los objetos físicos, o bien empleados en las Performances, o bien aquellos que nacen a partir de las mismas. Si nos remontamos a las primeras producciones artísticas que incluían movimiento y acción en el proceso creativo nos tenemos que referir a Yves Klein, Jackson Pollock, Georges Mathieu o Lucio Fontana, entre muchos otros. Consideramos los lienzos en los que quedaban plasmadas las siluetas de las mujeres con el azul Klein el producto final del primero, las obras expresionistas abstractas el del segundo y tercero y las obras espacialistas, constituidas por lienzos rasgados, el del tercero.

Sin embargo, al introducirnos en artistas performativos propiamente dichos podemos destacar otros tales como On Kawara, quien durante 29 años, —1966-1995— recorta un trozo del periódico que ha leído ese día y lo pega en una página de un cuaderno, conformando así la obra *I Read*. Estos recortes tienen como misión indicar el contexto histórico en el cual se enmarca la actividad artística del japonés durante estos años, pero la arbitrariedad de las noticias hace que se ponga en cuestión la importancia de la historia. El resultado de la extensa acción son un total de dieciocho cuadernos llenos de recortes y anotaciones.¹¹⁰ (Fig. 20)

¹⁰⁸ SCHIMMEL, P. (ed.), *Campos de acción : entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Volumen 2..., *op. cit.*, pp. 153-154.

¹⁰⁹ Block Beuys, *Hessisches Landesmuseum Darmstadt*, <https://www.hlmd.de/en/museum/art-and-cultural-history/block-beuys.html> (Fecha de consulta: 07-IV-2021)

¹¹⁰ OSBORNE, P., *Arte Concettuale...*, *op.cit.*, p. 78.

Por último, citando de nuevo a los accionistas vieneses, el alemán Hermann Nitsch es conocido por sus violentas y controvertidas telas blancas teñidas de rojo que testimonian los actos en los que sacrifica animales, esparciendo las vísceras y la sangre de los mismos entre los espectadores.¹¹¹



Fig. 20. On Kawara, *I Read*, 1966-1995

9.2. Las bajas cotizaciones del arte desmaterializado

Entendemos por valor económico a la forma general de todo valor y por valor estético a la calidad que hace que una pieza artística sea codiciada. Dentro del mercado de arte, ambos valores tienen relevancia a la hora de determinar el valor de una pieza. Mientras que los objetos cotidianos adquieren un valor económico dependiendo de su utilidad más práctica, en el arte la utilidad es estética, por lo que el precio de una obra será proporcional a su valor estético, no funcional. Es por ello por lo que resulta tan complejo establecer el valor de una obra de arte, porque un valor estético no tiene un barómetro establecido, sino que se estipula en relación a la demanda.¹¹² La demanda hace referencia al interés de adquisición que la pieza tiene entre el público y a lo dispuesto que éste

¹¹¹ VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo...*, op.cit., p. 73.

¹¹² GRAMPP, W.D., *Arte, inversión y mecenazgo...* op.cit., pp. 27-29.

esté a pagar por ella. Son los posibles compradores de quienes depende el valor económico de la obra, pues son ellos quienes deciden comprarla o no.

Sin embargo, a la hora de establecer un valor económico a estos elementos estéticos distinguimos entre una serie de factores que influyen en que el precio varíe y que diferenciamos en dos grupos diversos: criterios objetivos y criterios subjetivos. El primero de ellos se compone por autoría, proveniencia de la obra, participación de la pieza en exhibiciones, condición conservativa, rareza, sujeto representado en la obra y dimensiones. En lo que a valores subjetivos se refiere distinguimos entre soporte, carisma del vendedor, carisma del comprador, el que la obra pueda o no circular a nivel internacional, la moda relativa a la pieza o a aquello que representa, el *status* de la galería de origen y la capacidad de préstamo de la pieza a grandes colecciones o instituciones. De esta lista, y para tratar de comprender las cotizaciones que el arte desmaterializado posee en el mercado del arte actual, nos centraremos en dos de ellas especialmente: autoría y soporte.

9.2.1.1. Autoría

Para que un artista pueda acceder al sistema de valoración del mundo artístico debe en primer lugar atravesar un complejo proceso de aprobación y reconocimiento que comprenderá factores tales como la necesidad de que se hable y escriba sobre su producción artística y que ésta sea vendida y elegida para una exhibición por una red de expertos del sector público y privado.¹¹³ Sin embargo, en la actualidad nos encontramos con diversos artistas conceptuales y performativos considerados figuras claves de la historia del arte que son poco apreciados en el mercado y que no reciben una valoración económica acorde a su reconocimiento academicista.¹¹⁴ Las causas de dicho fenómeno no son concisas, pero en base a los factores que llevan a los coleccionistas a adquirir piezas para completar sus colecciones podemos determinar una serie de motivos determinados. Una de las explicaciones es que hay compradores que prefieren no arriesgar a la hora de adquirir una pieza, por lo que artistas con valores no seguros tienden de inicio a resultar menos atractivos para aquellos coleccionistas con intención de volver a vender la pieza en un futuro.¹¹⁵ De esta manera, la posibilidad de perder dinero en el caso de revender la obra más adelante juega en contra de aquellos

¹¹³ BUCK, L. Y GREER, J., *Come comprare l'arte contemporanea. Il manuale dei collezionisti...*, op. cit., p. 60.

¹¹⁴ VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo...*, op.cit., p. 274.

¹¹⁵ GRAMPP, W.D., *Arte, inversión y mecenazgo...* op.cit., pp. 76-77

que buscan una rentabilidad económica. Esto nunca ocurre con artistas consagrados, cuyos valores mercantiles son estables en el tiempo, mientras que los de aquellos menos reconocidos tienden a variar dependiendo de la demanda concreta del momento.

Además de ser el factor de inversión económica uno de los motivos por el que se tiende a apostar por artistas consagrados antes que por aquellos que no aseguran una compensación de valores a largo plazo nos encontramos también con el elitismo cultural, otro elemento fundamental que lleva al público con mayor ansia de reconocimiento social a adquirir obras de artistas más reconocidos por el prestigio que esto les puede llegar a otorgar. Por ejemplo, quien adquiera una obra de un autor reconocido, como puede ser Tapiès, por el simple hecho de ser Tapiès quien firma el cuadro y no por el juicio estético que el comprador posea sobre la obra o por el significado de la misma está demostrado su único interés de reconocimiento y elitismo cultural al haber invertido una gran suma de dinero en esa obra. Este fenómeno tendrá una consecuencia fundamental, la inflación de los precios de dichos artistas; es decir, la subida de cotización de unos determinados autores concretos, que serán quienes vuelvan a ser adquiridos en un futuro por el mismo perfil de compradores. De esta manera, los artistas más cotizados siempre continúan siendo los mismos, no ofreciendo espacio en las más altas esferas del mercado a muchos otros autores de calidad artística no necesariamente inferior.¹¹⁶ Estos autores que continúan siendo los más valorados dentro del mercado a lo largo del tiempo coinciden con aquellos que reciben una mayor valoración historiográfica, como es el caso de Pablo Picasso, considerado un genio de la pintura, así como uno de los artistas más cotizados del mundo.¹¹⁷

En conclusión, no se debe limitar la calidad artística de una obra de arte únicamente al precio que recibe en el mercado, pues esto es un simple reflejo de la cantidad económica que los posibles compradores están dispuestos a pagar por ella, sino que también se debe tener en cuenta el criterio artístico que sobre la pieza posean tanto compradores como vendedores.¹¹⁸

¹¹⁶ MONTERO MURADAS, I., *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte...op. cit.*, pp. 114-115.

¹¹⁷ Ibidem, p. 116.

¹¹⁸ Ibidem, p. 118.

9.2.1.2. Soporte

El soporte de las piezas influye especialmente en su venta, tanto por atractivo como por facilidad de disposición y conservación. En el primer trimestre del año 2000 en España fueron rematadas un total de 80.000 piezas de arte en las trece casas de subastas más importantes del país. De esta cantidad, un 54% fue representado por pintura, mientras que el 46% restante se dividió, por orden de mayor a menor, entre joyas, muebles, libros, relojes, varios, cerámica y porcelana, escultura y plata.¹¹⁹ De esta manera observamos como la pintura se convierte en la tipología predilecta de adquisición, lo cual juega en contra de las obras conceptuales, que tienden a tomar formas en su mayoría de grabado, escultura, fotografía o instalaciones fundamentalmente¹²⁰, así como a las piezas correspondientes a los actos performativos, materializadas en su mayoría a través de fotografías, vídeos o dibujos.¹²¹

Las obras pictóricas suponen objetos únicos, de fácil instalación y conservación, símbolos de gran presencia si poseen extensas dimensiones y con un valor que tiende a aumentar en el tiempo, lo cual es la explicación de que obtengan los valores más altos dentro del mercado. Por otro lado, las esculturas tienden a su vez a obtener una afable salida mercantil, pero si estas obras son realizadas por ayudantes del artista, como veíamos con Sol LeWitt, o si se trata de piezas de arte que parten de objetos ya creados como ocurre con los *readymade* de Marcel Duchamp o Sherrie Levine, la valoración económica disminuye en base al criterio de autenticidad.¹²²

En lo que a los bocetos se refiere, los cuales veíamos que eran especialmente empleados a modo de comercialización del archivo de un artista, no es hasta la década de 1990 cuando comiencen a ser reconocidos como formas de arte *per sé*. Pese a ello, el propio LeWitt otorgaba una mayor importancia artística a sus diseños preparatorios que al resultado final de sus obras, los cuales consideraba sus mejores trabajos. El hecho de que estas piezas hayan sido integradas como auténticos valores artísticos de manera tan tardía hace que los compradores se sigan mostrando

¹¹⁹ DÍEZ PRIETO, F., *La guía del inversor de arte...op. cit.*, p. 162.

¹²⁰ Base de datos Art Price que ofrece precios de remate en subastas desde 1987: <https://es.artprice.com> (Fecha de consulta: 29-IV-2021)

¹²¹ Base de datos Art Price que ofrece precios de remate en subastas desde 1987: <https://es.artprice.com> (Fecha de consulta: 29-IV-2021)

¹²² BUCK, L. Y GREER, J., *Come comprare l'arte contemporanea. Il manuale dei collezionisti...*, *op. cit.*, pp. 68-74.

escépticos con su compra, prefiriendo de esta manera la adquisición del resultado final de la pieza antes que la del archivo documental del proceso de la misma.¹²³

El adquirir piezas de archivo de una obra efímera como sería una Performance supone el poseer un documento histórico, un residuo de una obra de arte que ha existido durante un periodo corto en el tiempo. Como consecuencia de las temáticas poco convencionales que suelen representarse de manera general en los actos de Performance, tales como la crítica social o diversos movimientos activistas, el público interesado en la documentación de las mismas es uno muy concreto, que tienen un especial interés por las obras originales que están siendo documentadas y que están dispuesto a correr el riesgo de nuevas formas de adquisición. Por ello, la tan concreta y baja demanda por estas piezas hace que su precio tienda al mismo tiempo a no ser elevado. Dentro de las obras de archivo encontramos principalmente materiales foto y videográficos. En primer lugar, la fotografía ha conquistado su *status* de arte con dificultad debido al público más tradicional, que sostiene que un soporte mecánico no puede estar considerado al mismo nivel que aquellos de las artes manuales, tales como pintura o escultura, lo cual repercute de manera negativa en su juicio económico. Por otro lado nos encontramos con sistemas digitales tales como los vídeos, cuyo soporte, debido a su característica de obsolescencia en relación al formato digital en el que se encuentre la pieza, puede considerarse como un factor en contra de la misma, mientras que al mismo tiempo, a la hora de ser expuesta la obra, se deberá consultar con el artista la manera preferente en la que éste desea que sea mostrado, pues la instalación de una obra de vídeo es una de los factores principales de la misma. En el caso de que el artista haya fallecido, se seguirán las indicaciones de reproducción que haya dejado establecidas.¹²⁴ Además de la venta del archivo de estas obras efímeras, otra forma de comercialización disponible es el propio acto en sí. Sin embargo, debido a su carácter temporal en el tiempo, las acciones no tienden a encontrar un fácil acceso al mercado. La más clara prueba de ello es que en 2019, ninguna de las mayores casas de subastas del mundo, Sotheby's, Christie's y Philips, habían jamás ofrecido en subasta una pieza de Performance.¹²⁵

En conclusión, el crear obras en soportes menos convencionales conllevará un mayor número de inconvenientes a la hora de ser comprados, lo que supondrá unas valoraciones

¹²³ Ibidem, pp. 80-85.

¹²⁴ Ibidem, pp. 86-97.

¹²⁵ REYBURN, S., "It's the Art Form of the Moment (but It's a Hard Sell)", *The New York Times*, (9-IX-2019) <https://www.nytimes.com/2019/09/09/arts/design/performance-art-market.html> (Fecha de consulta: 08-II-2021)

económicas inferiores en comparación a la de aquellas obras con soportes más tradicionales que aseguren valores más estables, mayor reconocimiento social y formas de conservación y disposición más asequibles para la mayor parte de los coleccionistas. Sin embargo, aunque el público medio continúe prefiriendo las pinturas representativas y pese al riesgo de adquisición de ciertas temáticas y soportes artísticos, los compradores de arte que adquirieren las piezas en base a su juicio estético y que están dispuestos a elevar el precio de ciertas obras, “no se han dejado asustar por las formas”.¹²⁶

9.3. El crecimiento de la presencia mercantil en los últimos años

La ya citada exhibición *The Artist is Present* protagonizada por Marina Abramovic en 2011 con lugar en el MoMA generó tal repercusión a nivel internacional que supuso un punto de inflexión en lo que al Arte de Performance se refiere. El interés que atrajo la muestra y la figura de la artista como eje principal se tradujo en el resurgimiento del movimiento artístico en los espacios museísticos. De esta manera, las instituciones comenzaron a trabajar para integrar este modelo de experiencias en sus salas propulsando lo que se conoce como ‘capitalización de lo efímero’; es decir, rentabilización económica de un bien temporal, en este caso, una acción que está teniendo lugar en un momento y lugar determinados. Estas instituciones, con el fin de beneficiarse al máximo de dichas experiencias, las comenzaron a re-producir, re-interpretar y re-presentar, permitiendo así que se rompa esa barrera de intangibilidad y puedan estar estas acciones disponibles ante el público el máximo tiempo posible. Y sin embargo, a pesar del creciente reconocimiento institucional que estas prácticas les otorga, nos hallamos frente a la paradoja de desnaturalización de su característica principal, lo efímero, lo que nos hace preguntarnos si realmente nos encontramos frente a actos de Performance o a simples resultados comerciales de lo que en origen fueron las verdaderas obras.¹²⁷

Independientemente del significado que se encuentra tras estas prácticas, el hecho de que las instituciones museísticas estén adquiriendo obras de Performance supone un avance para esta tipología. El Tate Modern de Londres contaba en 2019 con diecisiete obras de Performance en su colección y varias otras en proceso de adquisición, lo que supone un ejemplo de la actual

¹²⁶ Citado en VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo...*, op.cit., p. 77.

¹²⁷ MELGARES, M.Á., “Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”... op. cit., pp. 14-15.

popularidad de este género. Sin embargo, en lo que a las colecciones privadas se refiere, el carácter efímero de las piezas juega en contra de su compra. Muestra de ello es que ninguna de las tres principales casas de subastas a nivel mundial, Sotheby's, Christie's y Phillips, han subastado jamás una obra de Performance, pese a que si que hayan rematado piezas de archivo de las mismas. Sin embargo, los expertos afirman que “para los coleccionistas, la Performance es el próximo paso”.¹²⁸

En lo que a las piezas conceptuales se refiere, es también en los últimos años cuando destaca un aumento de la venta de su producción debido a varios factores que han facilitado la misma, entre los que destacan una mayor demanda por parte del público, cada vez más interesado en ellas, así como una aceptación por parte de las empresas de venta hacia estas tipologías. En 2015, la compañía de seguros Crystal & Co. formó una alianza con AIG Private Client Group para asegurarse de la protección de obras de Arte Conceptual y garantizar a los clientes una compra segura. Jonathan Crystal, vicepresidente ejecutivo de la compañía afirma que “puesto que un pieza de papel (en referencia a los certificados de autenticidad) es a menudo el único documento esencial que da valor a una obra de Arte Conceptual, queríamos encontrar una manera de proteger las inversiones de nuestros clientes incluso si algo le pasaba a sus certificados”.¹²⁹ Esta iniciativa incentiva a los posibles compradores a arriesgar por la compra de estas obras, generando así una mayor presencia de las mismas en el mercado y, como consecuencia, un aumento en sus valores económicos.

¹²⁸ Citado en REYBURN, S., “It’s the Art Form of the Moment (but It’s a Hard Sell)”, *The New York Times*, (9-IX-2019) <https://www.nytimes.com/2019/09/09/arts/design/performance-art-market.html> (Fecha de consulta: 08-II-2021)

¹²⁹ Citado en FREEMAN, N., “Conceptual Art Wasn’t Meant To Be Collected. Now It Sells for Six Figures”, *Artsy*, (29-VIII-2018) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-conceptual-art-meant-collected-sells-six-figures> (Fecha de consulta: 08-II-2021)

9.4. Análisis de valores mercantiles en Art Price¹³⁰

A continuación se elabora una lista con los diez mayores remates de los los artistas más representativos del Arte Conceptual y Arte de Performance citados en este trabajo en diversas casas de subasta a nivel mundial con la intención de reflejar la presencia de dichos autores en el mercado artístico y el valor mercantil de los mismos, así como las tipologías de materialización de sus obras.

Los remates aparecen en orden de mayor a menor cantidad rematada y se especifican las distintas categorías de cada pieza: título, fecha de realización de la obra, categoría de la pieza, estimación otorgada por la casa de subastas que hace referencia al precio que los especialistas creen que puede alcanzar la obra en subasta, el precio de remate final de la pieza, la fecha en la que el objeto ha sido subastado y el lugar de venta.

Al mismo tiempo, la siguiente lista se limita a las obras que se encuadren en los movimientos artísticos pertenecientes a las corrientes conceptuales y performativas, obviando de esta manera aquellas otras piezas que pudiesen haber realizado algunos autores en otros periodos de su carrera con el fin de estudiar únicamente los valores mercantiles de las corrientes aquí examinadas.

9.4.1.Arte Conceptual

9.4.1.1.Marcel Duchamp (1887-1968)

- Título: *Belle Haleine, Eau de violette*. Fecha de realización: 1921. Categoría: Objeto. Estimación: 1.000.000€-1.500.000€. Precio de remate: 7.900.000€. Fecha de subasta: 23/02/2009. Casa de subastas: Christie's Paris & Pierre Bergé.
- Título: *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (La Boîte-en-valise)*. Fecha de realización: 1936. Categoría: Objeto. Estimación: 887.200€-1.596.960€. Precio de remate: 2.218.000€. Fecha de subasta: 14/05/2015. Casa de subastas: Christie's
- Título: *Monte Carlo Bond (No. 30)*. Fecha de realización: 1924. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 1.676.520€-2.328.500€. Precio de remate: 1.862.800€. Fecha de subasta: 09/11/2015. Casa de subastas: Christie's.

¹³⁰ Base de datos Art Price que ofrece precios de remate en subastas desde 1987: <https://es.artprice.com> (Fecha de consulta: 29-IV-2021)

- Título: *Roue de bicyclette*. Fecha de realización: 1913-1964. Categoría: *readymade*. Estimación: 2.189.600€-3.284.400€. Precio de remate: 1.751.680€. Fecha de subasta: 13/05/2002. Casa de subastas: Philips, De Pury & Luxemburg.
- Título: *Belle Haleine, Eau de violette*. Fecha de realización: 1921. Categoría: Tinta, plumilla. Estimación: 976.125€-1.336.575€. Precio de remate: 1.639.575€. Fecha de subasta: 08/11/2012. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Chessboard (Echiquier)*. Fecha de realización: 1937. Categoría: Escultura de madera. Estimación: 741.500€-1.112.250€. Precio de remate: 1.594.225€. Fecha de subasta: 04/11/2013. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Fountain*. Fecha de realización: 1917. Categoría: *Readymade*. Estimación: 967.578€-1.451.368€. Precio de remate: 1.548.126€. Fecha de subasta: 17/11/1999. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *3 Standard Stoppages*. Fecha de realización: 1913-1941. Categoría: Instalación. Estimación: 1.093.440€-1.640.160€. Precio de remate: 1.457.920€. Fecha de subasta: 17/05/2017. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Fountain*. Fecha de realización: 1917-1964. Categoría: *Readymade*. Estimación: 1.642.200€-2.737.000€. Precio de remate: 1.176.910€. Fecha de subasta: 13/05/2002. Casa de subastas: Philips, De Pury & Luxembourg.
- Título: *L.H.O.O.Q.* Fecha de realización: 1964. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 350.800€-526.200€. Precio de remate: 877.000€. Fecha de subasta: 08/05/2016. Casa de subastas: Christie's.

9.4.1.2.Sol LeWitt (1928-2007)

- Título: *Corner Piece No.2*. Fecha de realización: 1976. Categoría: Escultura de madera. Estimación: 342.950€-480.130€. Precio de remate: 514.425€. Fecha de subasta: 14/11/2007. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Corner Piece No.4*. Fecha de realización: 1976. Categoría: Instalación. Estimación: 558.780€-745.040€. Precio de remate: 484.276€. Fecha de subasta: 12/11/2015. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Modular Floor Structure*. Fecha de realización: 1966-1968. Categoría: Acero. Estimación: 557.820€-743.760€. Precio de remate: 464.850€. Fecha de subasta: 10/11/2015. Casa de subasta: Christie's.

- Título: *Corner Piece No. 4*. Fecha de realización: 1976. Categoría: Escultura de madera. Estimación: 323.500€-452.900€. Precio de remate: 414.080€. Fecha de subasta: 15/05/2008. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Wall Structure B*. Fecha de realización: 1978. Categoría: Instalación. Estimación: 357.040€-535.560€. Precio de remate: 374.892€. Fecha de subasta: 13/05/2015. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Modular Cube, Base*. Fecha de realización: 1967. Categoría: Escultura. Estimación: 451.430€-580.410€. Precio de remate: 354.695€. Fecha de subasta: 14/05/2008. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Wall Floor Piece #1*. Fecha de realización: 1976. Categoría: Escultura de madera. Estimación: 234.000€-312.000€. Precio de remate: 351.000€. Fecha de subasta: 15/11/2006. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Three Dimensional Modular Grid*. Fecha de realización: 1968. Categoría: Metal. Estimación: 116.176€-174.264€. Precio de remate: 348.528€. Fecha de subasta: 10/02/2005. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Untitled*. Fecha de realización: 1971-1974. Categoría: Escultura de madera. Estimación: 148.280€-222.420€. Precio de remate: 296.560€. Fecha de subasta: 21/06/2007. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Wall Floor Piece #1*. Fecha de realización: 1976. Categoría: Escultura de madera. Estimación: 220.260€-293.680€. Precio de remate: 293.680€. Fecha de subasta: 13/05/2009. Casa de subastas: Christie's.

9.4.1.3. Joseph Kosuth (1945)

- Título: *Five Words in Yellow Neon*. Fecha de realización: 1965. Categoría: Neón. Estimación: 97.050€-129.400€. Precio de remate: 181.160€. Fecha de subasta: 15/05/2008. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *North, East, South, West (From Art As Idea As Idea)*. Fecha de realización: 1967. Categoría: Offset. Estimación: 155.748€-233.622€. Precio de remate: 168.727€. Fecha de subasta: 09/02/2016. Casa de subastas: Phillips.
- Título: *One and eight, a description*. Fecha de realización: 1965. Categoría: Neón. Estimación: 62.032€-93.048€. Precio de remate: 155.080€. Fecha de subasta: 10/11/2004. Casa de subastas: Christie's.

- Título: *Four Colors Four Words (Orange-Violet-Green-Blue)*. Fecha de realización: 1966. Estimación: 117.750€-176.625€. Precio de remate: 153.075€. Fecha de subasta: 26/06/2014. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Glass - One and Four Defined*. Fecha de realización: 1965. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 101.176€-151.764€. Precio de remate: 151.764€. Fecha de subasta: 02/07/2008. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Five Words in Five Colors*. Fecha de realización: 1965. Categoría: Neón. Estimación: 104.520-139.360€. Precio de remate: 146.328€. Fecha de subasta: 11/05/2011. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Untitled: Grey Concrete Flour Surface*. Fecha de realización: 1966. Categoría: Instalación. Estimación: 86.220€-114.960€. Precio de remate: 143.700€. Fecha de subasta: 15/10/2007. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *A four Colour Sentence*. Fecha de realización: 1965. Categoría: Neón. Estimación: 83.110€-113.332€. Precio de remate: 143.555€. Fecha de subasta: 09/02/2007. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Five Words in Orange Neon*. Fecha de realización: 1965. Categoría: Neón. Estimación: 101.717€-130.779€. Precio de remate: 123.514€. Fecha de subasta: 09/02/2005. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Four Color Sentence*. Fecha de realización: 1965. Categoría: Neón. Estimación: 32.080€-48.120€. Precio de remate: 120.301€. Fecha de subasta: 29/06/2000. Casa de subastas: Sotheby's.

9.4.1.4. John Baldessari (1931-2020)

- Título: *Quality Material*. Fecha de realización: 1967-1968. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 1.106.700€-1,475.600€. Precio de remate: 2.877.420€. Fecha de subasta: 16/05/2007. Casa de subastas: Christi'es.
- Título: *Commissioned Painting: a Painting by Edgar Transue*. Fecha de realización: 1969. Categoría: Óleo, acrílico/lienzo. Estimación: 1.456.200€-2.184.300€. Precio de remate: 1.529.010€. Fecha de subasta: 14/05/2014. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Painting for Kubler*. Fecha de realización: 1966-1968. Categoría: Acrílico/lienzo. Estimación: 1.101.300€-1.468.400€. Precio de remate: 1.174.720€. Fecha de subasta: 13/05/720€. Casa de subastas: Christie's.

- Título: *Duck Pond Bar, National City, California*. Fecha de realización: 1966/1968. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 825.388€-1.238.082€. Precio de remate: 784.119€. Fecha de subasta: 08/12/2020. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Kiss, Picnic*. Fecha de realización: 1984. Categoría: Fotografía. Estimación: 258.475€-332.325€. Precio de remate: 627.725€. Fecha de subasta: 15/05/2007. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Font*. Fecha de realización: 1987. Categoría: Impresión en gelatina de plata al bromóleo. Estimación: 156.000€-234.000€. Precio de remate: 546.000€. Fecha de subasta: 15/11/2006. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Hands, Horses (To Agree)*. Fecha de realización: 1987. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 294.640€-441.960€. Precio de remate: 541.401€. Fecha de subasta: 17/05/2007. Casa de subastas: Phillips de Pury & Company.
- Título: *Horizontal Men (With One Luxuriating)*. Fecha de realización: 1984. Categoría: Impresión en gelatina de plata. Estimación: 357.040€-535.560€. Precio de remate: 535.560€. Fecha de subasta: 13/05/2015. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Beach Scene, Nuns, Nurse with Choices*. Fecha de realización: 1991. Categoría: Acrílico. Estimación: 118.725€-158.300€. Precio de remate: 514.475€. Fecha de subasta: 05/05/2006. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Eden: With Ascending and Descending Figures, Onlookers and Hope, Small*. Fecha de realización: 1991. Categoría: Fotografía pintada. Estimación: 155.740€-194.675€. Precio de remate: 467.220€. Fecha de subasta: 14/11/2006. Casa de subastas: Sotheby's.

9.4.2.Arte de Performance

9.4.2.1.Yves Klein (1928-1962)

- Título: *FCI (Fire Color I)*. Fecha de realización: 1962. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 23.046.000€-30.728.000€. Precio de remate: 24.966.500€. Fecha de subasta: 08/05/2012. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Barbara (ANT 113)*. Fecha de realización: 1960. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 10.908.539€-16.362.809€. Precio de remate: 12.272.107€. Fecha de subasta: 13/11/2019. Casa de subastas: Christie's.

- Título: *Anthropométrie Le Buffle (ANT 93)*. Fecha de realización: 1960-1961. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 6.197.600€-9.296.400€. Precio de remate: 8.521.700€. Fecha de subasta: 11/05/2010. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Untitled Anthropometry, (Ant 5)*. Fecha de realización: 1962. Categoría: Pigmento. Estimación: 6.240.789€-8.510.167€. Precio de remate: 6.581.196€. Fecha de subasta: 26/06/2018. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Untitled Anthropometry (Ant 132)*. Fecha de realización: 1960. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 7.113.960€-9.485.280€. Precio de remate: 6.224.715€. Fecha de subasta: 11/02/2020. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Untitled anthropométrie (ant 9)*. Fecha de realización: 1960. Categoría: Pigmento. Estimación: 4.036.500€-5.382.00€. Precio de remate: 4.843.800€. Fecha de subasta: 10/02/2015. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Ant 131*. Fecha de realización: 1961. Categoría: Pigmento. Estimación: 884.450€-1.137.150€. Precio de remate: 4.700.220€. Fecha de subasta: 01/07/2008. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Anthropométrie (ANT 5)*. Fecha de realización: 1962. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 1.706.999€-2.275.999€. Precio de remate: 4.153.699€. Fecha de subasta: 11/02/2010. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Ant Su 27*. Fecha de realización: 1961. Categoría: Pigmento. Estimación: 786.300€-1.179.450€. Precio de remate: 2.987.940€. Fecha de subastas: 13/11/2012. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Anthropométrie sans titre (ANT 49)*. Fecha de realización: 1960. Categoría: Técnica mixta. Estimación 2.963.467€-3.810.171€. Precio de remate: 2.963.467€. Fecha de subastas: 15/05/2018. Casa de subastas: Christie's.

9.4.2.2. Marina Abramovic (1946)

- Título: *Performance, Art must be Beautiful*. Fecha de realización: 1975. Categoría: Foto. Estimación: 179.200€-268.800€. Precio de remate: 268.800€. Fecha de subasta: 12/05/2015. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *The Life*. Fecha de realización: 2018-2019. Categoría: Instalación. Estimación: 443.102€-886.205€. Precio de remate: 254.784€. Fecha de subasta: 22/10/2020. Casa de subastas: Christie's.

- Título: *Carrying the Skeleton I*. Fecha de realización: 2008. Categoría: Tiraje cromogénico. Estimación: 20.000€-30.000€. Precio de remate: 85.000€. Fecha de subasta: 29/10/2014. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Lips of Thomas*. Fecha de realización: 2005. Categoría: Tiraje cromogénico. Estimación: 19.462€-27.247€. Precio de remate: 70.065€. Fecha de subasta: 23/09/2014. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Cleaning the Mirror I*. Fecha de realización: 1995. Categoría: Instalación. Estimación: 38.703€-58.055€. Precio de remate: 67.731€. Fecha de subasta: 16/11/1999. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Carrying the Skeleton*. Fecha de realización: 2008. Categoría: Tiraje cromogénico. Estimación: 28.003€-42.005€. Precio de remate: 56.007€. Fecha de subasta: 11/03/2015. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Rhythm 10 (The Biography)*. Fecha de realización: 1973-2002. Categoría: Fotografía Cibachrome. Estimación: 60.000€-80.000€. Precio de remate: 55.000€. Fecha de subasta: 05/11/2019. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Cleaning the Floor*. Fecha de realización: 2004. Categoría: Tiraje cromogénico. Estimación: 54.845€-73.126€. Precio de remate: 54.845€. Fecha de subasta: 01/10/2019. Casa de subastas: Phillips.
- Título: *Victory*. Fecha de realización: 1997. Categoría: Fotografía Cibachrome. Estimación: 7.000€-10.000€. Precio de remate: 50.000€. Fecha de subasta: 29/10/2014. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *The Kitchen V, Carrying the Milk*. Fecha de realización: 2009. Categoría: Montaje de vídeo. Estimación: 6.550€-9.825€. Precio de remate: 42.577€. Fecha de subasta: 01/03/2018. Casa de subastas: Christie's.

9.4.2.3. Ana Mendieta (1948-1985)

- Título: *Untitled, form the Fetish Series*. Fecha de realización: 1977. Categoría: Impresión Tipo C. Estimación: 45.920€-59.040€. Precio de remate: 111.520€. Fecha de subasta: 29/02/2008. Casa de subastas: Phillips de Pury & Company.
- Título: *La Vivificación de la Carne: El Laberinto de Venus*. Fecha de realización: 1982. Categoría: Fotografía en blanco y negro. Estimación: 61.390€-87.700€. Precio de remate: 100.855€. Fecha de subasta: 08/05/2016. Casa de subastas: Christie's.

- Título: *Silueta Works in Iowa*. Fecha de realización: 1976-1978. Categoría: Foto de colores. Estimación: 44.850€-62.790€. Precio de remate: 85.215€. Fecha de subasta: 26/05/2016. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Silueta Series Arbol de la Vida*. Fecha de realización: 1976. Categoría: Impresión Tipo C. Estimación: 67.920€-101.880€. Precio de remate: 72.165€. Fecha de subasta: 09/11/2005. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Guabancex (Esculturas Rupestres)*. Fecha de realización: 1981. Categoría: Fotografía en blanco y negro. Estimación: 67.736€-101.604€. Precio de remate: 59.296€. Fecha de subasta: 17/05/2018. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Untitled*. Fecha de realización: c. 1982. Categoría: Fotografía en blanco y negro. Estimación: 71.559€-107.339€. Precio de remate: 58.142€. Fecha de subasta: 24/05/2017. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Untitled (Glass on Body Imprints)*. Fecha de realización: 1972. Categoría: Tiraje cromogénico. Estimación: 31.816€-40.906€. Precio de remate: 54.542€. Fecha de subasta: 13/11/2019. Casa de subastas: Phillips.
- Título: *La concha de Venus*. Fecha de realización: 1982. Categoría: Tiraje cromogénico. Estimación: 31.499€-47.249€. Precio de remate: 51.187€. Fecha de subasta: 12/11/2008. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Silueta Works in Mexico*. Fecha de realización: 1973-1977. Categoría: Impresiones a color. Estimación: 23.601€-31.468€. Precio de remate: 47.202€. Fecha de subasta: 10/05/2006. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Untitled (from the Silueta Series)*. Fecha de realización: 1976-1978. Categoría: Tiraje cromogénico. Estimación: 32.658€-41.989€. Precio de remate: 46.655€. Fecha de subasta: 17/11/2016. Casa de subastas: Phillips.

9.4.2.4.Gina Pane (1939-1990)

- Título: *Action Psyché*. Fecha de realización: 1973-1974. Categoría: Foto de colores. Estimación: 20.000€-30.000€. Precio de remate: 48.000€. Fecha de subasta: 08/06/2018. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Le lait chaud*. Fecha de realización: 1972. Categoría: Fotografía. Estimación: 30.000€-40.000€. Precio de remate: 40.000€. Fecha de subasta: 05/06/2013. Casa de subastas: Christie's.

- Título: *Action mélancolique*. Fecha de realización: 1974. Categoría: Collage. Estimación: 20.000€-30.000€. Precio de remate: 35.000€. Fecha de subasta: 08/06/2017. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Deuxième projet du silence*. Fecha de realización: 1970. Categoría: Gelatina de plata de época. Estimación: 7.000€-9.000€. Precio de remate: 29.000€. Fecha de subasta: 28/01/2012. Casa de subastas: LECLERE - Maison de ventes.
- Título: *L'action mélancolique 2 x 2 x 2 Paris & Naples*. Fecha de realización: 1974. Categoría: Fotografía en blanco y negro. Estimación: 20.000€-30.000€. Precio de remate: 27.000€. Fecha de subasta: 26/06/2017. Casa de subastas: Cornette de Saint-Cyr Bruxelles.
- Título: *Folge von 16 Bll.: Azione Sentimentale*. Fecha de realización: 1973. Categoría: Gelatina de plata. Estimación: 3.000€. Precio de remate: 19.000€. Fecha de subasta: 06/06/2019. Casa de subastas: Karl & Faber.
- Título: *Pièces pour l'action Psyché (Essai)*. Fecha de realización: 1973. Categoría: Gelatina de plata de época. Estimación: 3.000€-4.000€. Precio de remate: 15.000€. Fecha de subasta: 19/10/2018. Casa de subastas: Societe Thierry de Maigret SARL.
- Título: *Azione Sentimentale*. Fecha de realización: 1973. Categoría: Fotografía en blanco y negro. Estimación: 2.770€-4.617€. Precio de remate: 14.777€. Fecha de subasta: 25/11/2005. Casa de subastas: Germann Auktionshaus.
- Título: *Psyché (Essai), 24 janvier 1974*. Fecha de realización: 1974. Categoría: Gelatina de plata de época. Estimación: 1.500€-2.000€. Precio de remate: 13.000€. Fecha de subasta: 19/10/2018. Casa de subastas: Societe Thierry de Maigret SARL.
- Título: *Azione Sentimentale, 9 novembre 1973*. Fecha de realización: 1973. Categoría: Gelatina de plata de época. Estimación: 1.500€-2.000€. Precio de remate: 13.000€. Fecha de subasta: 19/10/2018. Casa de subastas: Societe Thierry de Maigret SARL.

9.4.2.5.Vito Acconci (1940-2017)

- Título: *Thirty-Five Approaches*. Fecha de realización: 1970. Categoría: Tinta. Estimación: 20.110€-28.154€. Precio de remate: 50.275€. Fecha de subasta: 12/12/2014. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *From Now On We Marry The Fascists Or: The Communist Sex Machine*. Documentación para la instalación en Milán. Enero de 1978. Fecha de realización: 1978. Categoría: Fotografía.

Estimación: 21-235€-29.729€. Precio de remate: 40.772€. Fecha de subasta: 25/09/2018. Casa de subastas: Sotheby's.

- Título: *Two or three structures that can hook on to a room and support a political boomerang*. Documentación para instalación en la Galería Diacono Bologna en 1978. Fecha de realización: 1978. Categoría: Impresión en gelatina de plata. Estimación: 37.280€-55.920€. Precio de remate: 32.620€. Fecha de subasta: 11/11/2015. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Jumps*. Fecha de realización: 1969. Categoría: Fotografía en blanco y negro. Estimación: 40.220€-56.308€. Precio de remate: 32.176€. Fecha de subasta: 12/11/2014. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Waiting for the End - Moca, San Francisco, June 1975*. Fecha de realización: 1977. Categoría: Fotografía en blanco y negro. Estimación: 32.000€-42.000€. Precio de remate: 32.000€. Fecha de subasta: 12/12/2020. Casa de subastas: Farsetti.
- Título: *Documentation: Transference Zone*. Fecha de realización: 1972. Categoría: Impresión en gelatina de plata. Estimación: 29.556€-41.379€. Precio de remate: 30.739€. Fecha de subasta: 19/10/2013. Casa de subastas: Christie's.
- Título: *Connecting Medium*". Fecha de realización: 1971. Categoría: Pastel. Estimación: 5.027€-7.540€. Precio de remate: 30.163€. Fecha de subasta: 14/04/2016. Casa de subastas: Christie's
- Título: *Lean*. Fecha de realización: 1969. Categoría: Fotografía en blanco y negro. Estimación: 36.463€-51.049€. Precio de remate: 29.171€. Fecha de subasta: 15/05/2017. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Jumps*. Fecha de realización: 1969. Categoría: Dibujo en técnica mixta. Estimación: 22.329€-31.261€. Precio de remate: 28.582€. Fecha de subasta: 29/09/2015. Casa de subastas: Sotheby's.
- Título: *Margins*. Fecha de realización: 1969. Categoría: Técnica mixta. Estimación: 20.904€-27.872€. Precio de remate: 27.872€. Fecha de subasta: 12/05/2011. Casa de subastas: Christie's.

9.5. Anexo de figuras



Fig. 1. Jan Van Raay (izq.), Michele Wallace (centro) y Faith Ringgold (dcha.) en la protesta del Art Workers Coalition en el Whitney Museum (Nueva York) en 1971.

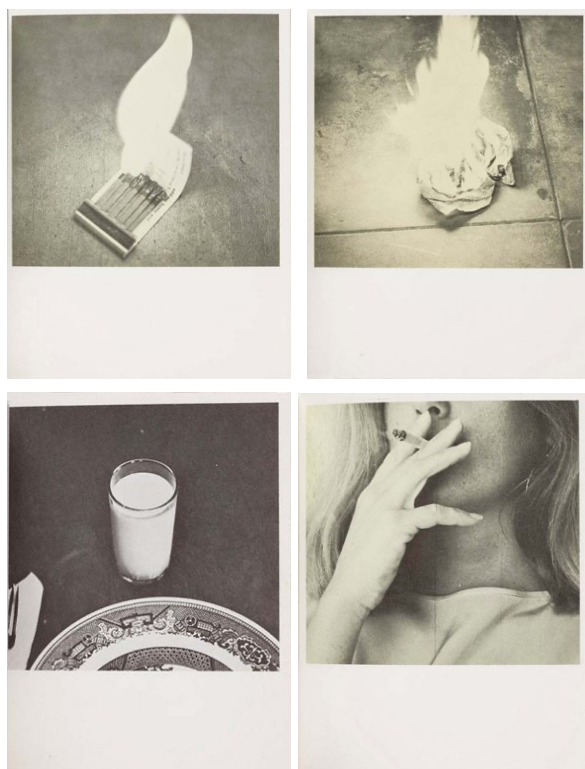
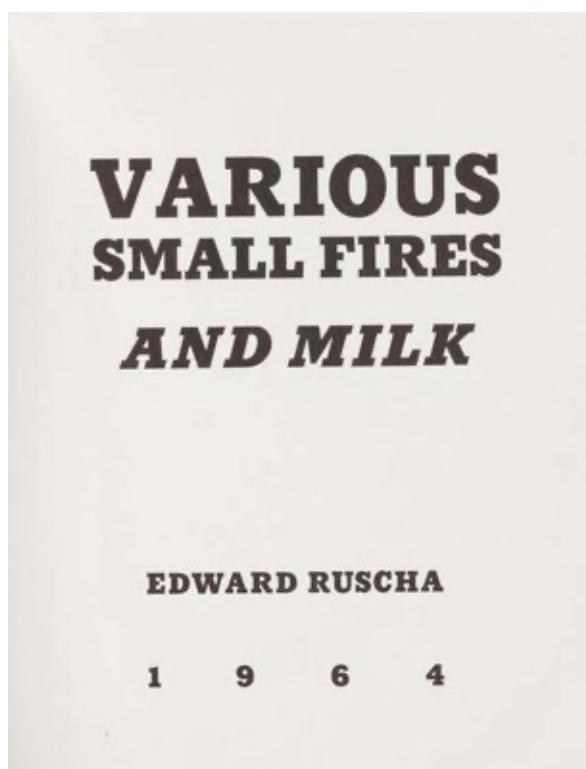
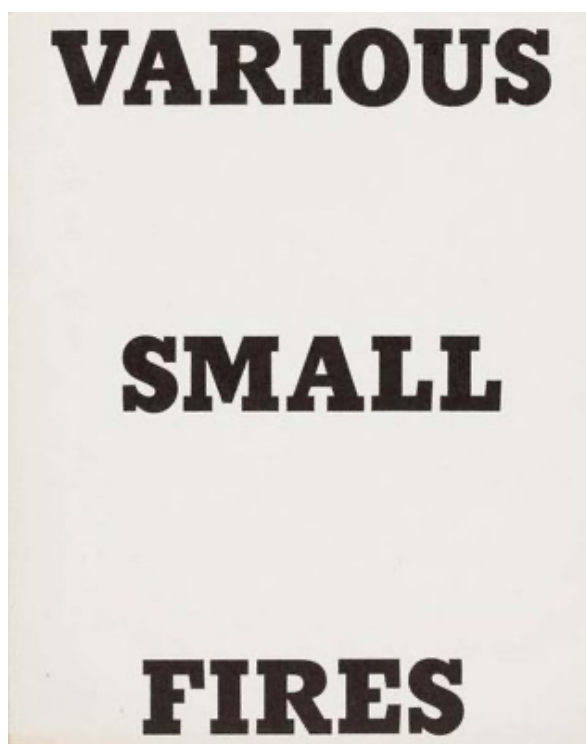


Fig. 3. Portada e interior de los libros de fotografías conceptuales *Various Small Fires and Milk* y *Every Building on Sunset Strip*, realizados en 1964 por Ed Ruscha.



Fig. 6. Hannah Wilke, *What does this represent? What do you represent?* (Reinhardt), 1978-1984.



Fig. 8. Certificado de autenticidad firmado por Yves Klein de su obra *Estado de Materia Prima de Sensibilidad Pictórica Estabilizada* o *Zona de Sensibilidad* realizada en 1958.



Fig. 9. Yves Klein arrojando la mitad del oro de la transacción mientras que el coleccionista quema el certificado de autenticidad.

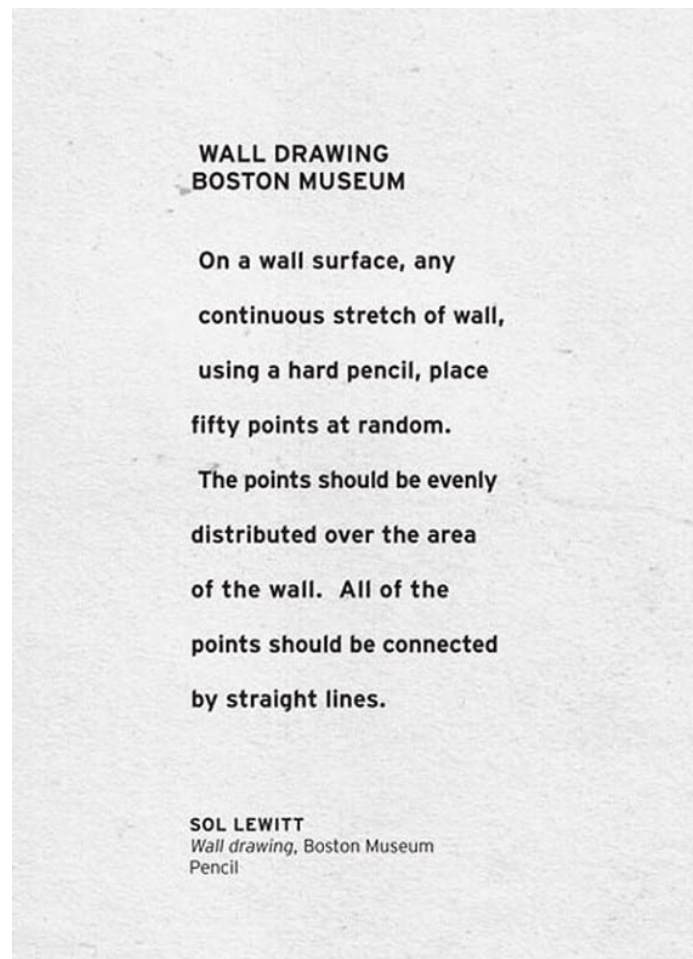


Fig. 10. Instrucciones de Sol LeWitt para la ejecución de *Wall Drawing 104*.



Fig. 11. *Wall Drawing 104* de Sol LeWitt ejecutada por Eric Doeringer en 2009.

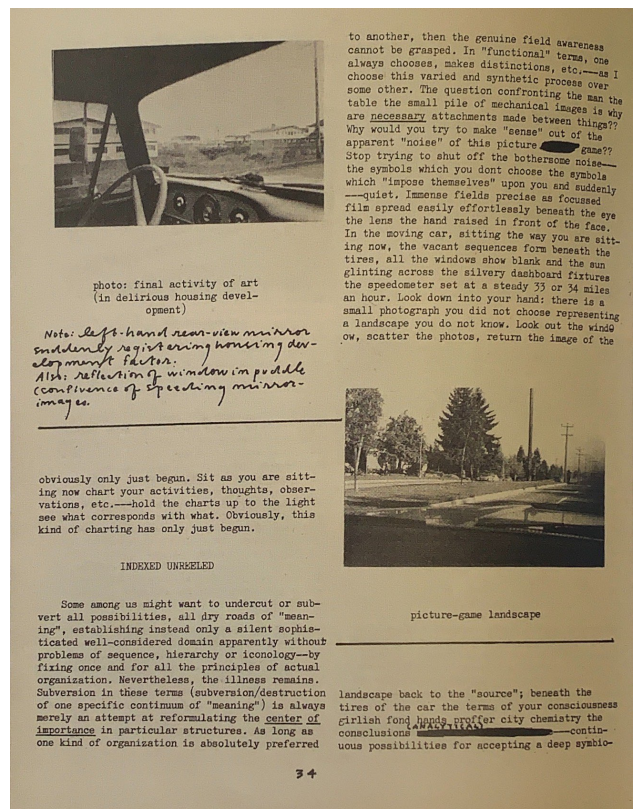
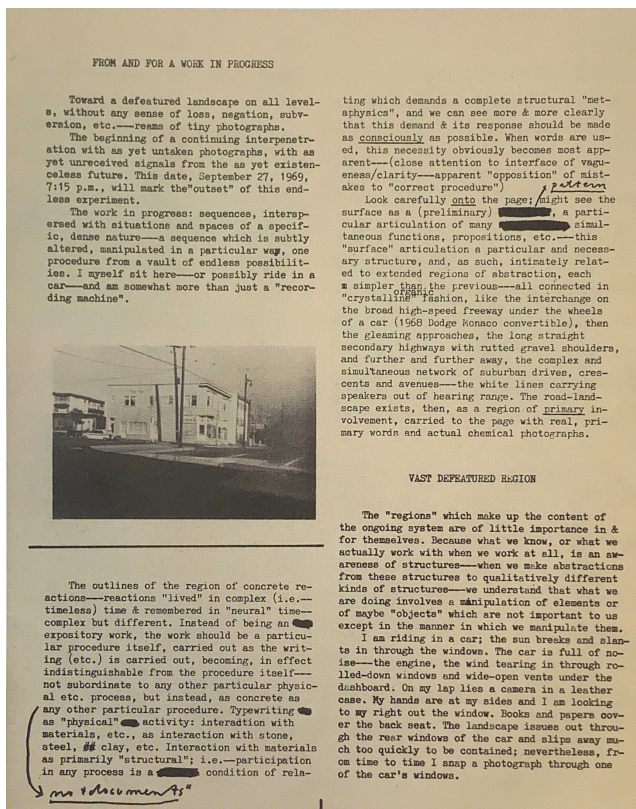


Fig. 14. Jeff Wall, *Landscape Manual*, 1969.



Each day I pick out, at random, a person walking in the street.

I follow a different person everyday; I keep following until that person enters a private place (home, office, etc.) where I can't get in.

(The terms of the exhibition, 'Street Works IV,' were: to do a piece, sometime during the month, that used a street in New York City. FOLLOWING PIECE, potentially, could use all the time allotted and all the space available: I might be following people, all day long, everyday, through all the streets in New York City. In actuality, following episodes ranged from two or three minutes -- when someone got into a car and I couldn't grab a taxi, I couldn't follow -- to seven or eight hours -- when a person went to a restaurant, a movie...)

FOLLOWING PIECE:
Notes

I need a scheme (follow the scheme, follow a person).

Street (def.): 'promising line of development,' 'channelling of effort.'
'On the street': homeless, I have to find someone to cling to.

Adjunctive relationship: I add myself on to another person (I give up control/I don't have to control myself/I become dependent on the other person/I need that other person, that other person doesn't need me).
Subjective relationship; subjunctive relationship.

A way to get around. (A way to get myself out of the house.) Get into the middle of things. (I'm distributed over a dimensional domain.)

Out in space.
Out of time.
(My time and space are taken up, out of myself, into a larger system.)
Fall into position in a system. I can be substituted for, I can be replaced. My positional value counts here, not my individual characteristics.

- Vito Acconci 1969

Following Piece 1969

Notes to ~~ARTIST'S STREET WORKS~~ FOLLOWING

- General condition (general condition of "making art"):
"Following a scheme."
The general condition of making art is applied to the particular conditions of the street.
"Following a scheme" becomes concretized into "Following a person."
- Follow: "to come about or take place as a result, effect, or natural consequence."
On the one hand, I determine the scheme.
On the other hand, my particular positions in the street are determined by the people I follow.
- Street: "a promising line of development or channeling of effort."
Will. Wills. Willessness.
- In order to perform the activity I am "on the street" ("idle, homeless, or out of a job"): I am homeless and at the mercy of the person I am following.
- Street: "a public thoroughfare."
The person I follow has his privacy intruded upon: he becomes public.
Since he is unaware that his privacy is being intruded upon, his privacy is doubly intruded upon.
- Follow: "to keep the mind fixed on something."
Fixed on following.
Fixed on the series of followings.
Fixed on the series of followings as an art work.
"Keep walking." "Keep my intention in mind." "Keep keeping my intention in mind."

FOLLOWING: DAILY EPISODES

Oct 3

9:12 AM; in front of door, 102 Christopher St.
Man in gray suit; he walks west on Christopher, south side of street.
At 9:17 AM, he gets into car parked outside of post office, Christopher & Greenwich, and drives away.

Oct 4

9:25 AM; Christopher St. & Bleecker, SW corner.
Woman in black coat; she walks east on Christopher, north side of street.
At 9:28 AM, she goes into A&P, Christopher St. & 7th Ave.
At 9: 59 AM, she leaves A&P and walks west on Christopher.
At 10:03 AM, she enters building, 95 Christopher St.

Oct 5

10:21 AM; Christopher St. & 7th Ave. S., southwest corner.
Man in brown jacket; he crosses 7th and enters IRT subway station, uptown side.
At 10:31 AM, he gets on Broadway local.
At 10:38 AM, he gets off train, 28th St.; he walks south on 7th Ave., turns east on 27th St.
At 10:42 AM, he enters building, 105 W. 27th St.

Oct 6

10:36 AM; 14th St. & 6th Ave., northwest corner.
Man in red jacket; he walks north on 6th, west side of street.
At 10:38 AM, he stops at 15th St., southwest corner, and hails cab.
At 10:44 AM, he gets into cab.

Oct 7

7:20 AM; 14th St. & Broadway, southwest corner.
Man in tan jacket; he walks east on 14th, south side of street.
At 7:28 PM, he enters Italian Kitchen restaurant.
At 8:07 PM, he leaves Italian Kitchen.
At 8:10 PM, he enters Academy of Music movie theater, 126 E. 14th St., where Paranoia and The Oblong Box are playing.
At 10:05 PM, after seeing only parts of both movies, he leaves theater; he walks east on 14th St., north side of street.
At 10:23 PM, he enters building, 534 14th St., between Avenues A & B.

Oct 8

12:04 PM; 14th St. & 2nd Ave., southeast corner.
Man in black sweater; he walks west on 14th, south side of street.
At 12:10 PM, just west on Broadway, on 14th St., I lose sight of him.

Oct 9

10:21 AM; 23rd St. & 6th Ave., northwest corner.
Woman in gray coat; she walks east on 23rd St.
At 10:26 AM, she enters park, 23rd St. & 5th Ave., and sits down on bench.
At 11:14 AM, she walks to BMT subway station, 23rd St. & 5th Ave., uptown side.

At 11:23 AM, she boards RR train to Queens..
At 11:54 AM, she gets off train at 30th Ave., and walks west on 30th Ave.
At 12:07 PM, she enters house, 23-01 30th Ave.

Oct 10

1:28 PM; 31st St. & 6th Ave., southeast corner.
Woman in blue dress; she walks north on 6th Ave., east on 35th St.
At 1:47 PM, she enters Franklin & Simon department store, employees' entrance, between 5th and 6th Ave.; she goes to first floor, where she works behind jewelry counter.
At 6 PM, she leaves Franklin & Simon, and walks west on 35th St.; at subway station, 35th St. & 6th Ave., she walks down and goes to uptown side, IND subway.
At 6:13 PM, she boards D train.
At 6:44 PM, she gets off train at Fordham Rd., in the Bronx; she walks east on Fordham, south on Tiebout Ave.
At 6:57 PM, she enters apartment building, 2428 Tiebout Ave.

Oct 11

3:44 PM; 8th St. & 6th Ave., northeast corner.
Woman in orange coat; she walks east on 8th St., north side of street.
At 3:57 PM, she enters Fred Braun's, leather store.
At 4:18 PM, she leaves Fred Braun's and continues east.
At 4:29 PM, she enters Experiment One, clothing store.
At 4:53 PM, she leaves Experiment One and walks west.
At 4:56 PM, she enters Eighth St. Bookstore.
At 5:10 PM, she leaves Eighth St. Bookstore and walks east.
At 5:26 PM, she enters Michele, shoe store.
At 5:59 PM, she leaves Michele and continues east.
At 6:12 PM, she goes down into IRT subway station, Astor Place, uptown side.
At 6:15 PM, she boards uptown local.
At 6:39 PM, she gets off train at 77th St, stop and walks east on 77th, turns south on York Ave.
At 7:12 PM, she enters building, 1432 York Ave.

Oct 12

I didn't follow anyone.

Oct 13

11:10 AM; Bleecker & 10th St., southwest corner.
Man in brown jacket; he walks south on Bleecker, west side of street.
At 11:17 AM, he enters Bleecker St. Hardware Store, 316 Bleecker St.
At 11:26 AM, he leaves Bleecker St. Hardware Store and walks north on Bleecker, west side of street, then west on 10th, south side of street.
At 11:32 AM, he enters apartment building, 240 W. 10th St.

Oct 14

5PM; 6th Ave. & 4th St., southwest corner.
Man with black attache case; he walks south on 6th Ave.
At 5:01 PM, he goes down into IND subway station, 6th Ave. & 3rd St.; he stands on uptown side, upper platform.
At 5:08 PM, he boards F train.

At 5:50 PM, he gets off at 169th St., Jamaica; he stands on line at bus stop, Hillside Ave. & Homelawn St.
At 5:59 PM, he boards 17A bus; line is too long and I'm too far behind him -- I can't get on.

Oct 15

6PM; Bryant Park, 42nd St., library side.
Man in dungarees; he walks west on 42nd St., south side of street, then north on 6th Ave., west side of street.
At 6:14 PM, he turns west on 54th St., south side of street.
At 6:19 PM, he enters apartment building, 403 W. 54th St.

Oct 16

I didn't follow anyone.

Oct 17

3:15 PM; 2nd Ave. & St. Mark's Place.
Woman in yellow pants; she walks west on St. Mark's, north side of street.
At 3:19 PM, she enters Duke's Leather Shop, 11 St. Mark's Place.
At 3:28 PM, she leaves Duke's and enters Kristina Gorby's, 7 St. Mark's place.
At 3:47 PM, she goes down into IRT subway station, Astor Place, downtown side.
At 3:49 PM, she boards downtown local.
At 3:55 PM, she gets off at Brooklyn Bridge stop.
At 3:59 PM, she boards Utica Ave. train.
At 4:17 PM, she gets off at Court St., Brooklyn, and walks west on Joralemon St., south on Hicks St.
At 4:25 PM, she enters apartment building, 272 Hicks St.

Oct 18

12:20 PM; 10th St. & 6th Ave., southeast corner.
Man in tan jacket; he walks south on 6th Ave.
At 12:23 PM, he goes into Whelan's Drug Store, 6th Ave. & 8th St.
At 12:38 PM, he leaves Whelan's and walks east on 8th St., north side of street.
At 12:40 PM, at McDougal St., he crosses to other side of 8th St. and sits on ledge outside of Paperback Booksmith's, 30 W. 8th St.; he spends next few hours sitting there, looking around, talking to passer-by.
At 4:28 PM, he and woman in black cape walk east on 8th St., south side of street.
At 5:05 PM, they turn south on Ave. B, east side of street.
At 5:09 PM, they turn east on 5th St., north side of street.
At 5:12 PM, they enter apartment building, 725 E. 5th St.

Oct 19

2:15 PM; Broadway & 65th St., northeast corner.
Man in denim jacket; he walks east on 65th St.
At 2:17 PM, he turns south on Central Park W., west side of street.
At 2:21 PM, he goes down into subway station, 60th St. & Central Park W., and stands on downtown IRT platform.
At 2:27 PM, he boards Broadway local.
At 2:55 PM, he gets off at Chambers St. and walks north on Hudson St., west on Duane St.
At 3:04 PM, he enters building, 193 Duane St.

Oct 20

5:10 PM; 6th Ave. & 3rd St., northeast corner.
Man in black coat; he crosses 6th Ave. and walks north, west side of street.

At 5:13 PM, he turns west on W. 4th St., south side of street.
At 5:17 PM, he goes into International Supermarket, Shridan Square.
At 5:38 PM, he leaves International Supermarket, crosses 7th Ave., and walks west on Christopher St., south side of street.
At 5:42 PM, he enters apartment building, 84 Christopher St.

Oct 21

3:12 PM; 49th St. & Broadway, northwest corner.
Woman in white dress; she walks north on Broadway, west side of street.
At 3:14 PM, she goes down into IRT subway station, Broadway & 50th St., downtown side.
At 3:18 PM, she boards Broadway local.
At 3:19 PM, he gets off at 42nd St., Times Square.
At 3:22 PM, she boards New Lots Ave. train.
At 3:57 PM, she gets off at Grand Army Plaza, Brooklyn, and walks south on Prospect park West, west side of street.
At 4PM, she turns west on Union St., north side of street.
At 4:03 PM, she enters apartment building, 879 Union St.

Oct 22

3:20 PM; 23rd St. & 3rd Ave., northeast corner.
Man in brown suit; he walks west on 23rd St.
At 3:25 PM, he goes down into IRT subway station, 23rd St. & Park Ave. S., downtown side.
At 3:30 PM, he boards downtown local.
At 3:31 PM, he gets off at 14th St.
At 3:35 PM, he boards Utica Ave. train.
At 4:16 PM, he gets off at Nevins St., Brooklyn.
At 4:22 PM, he boards Flatbush Ave. train.
At 4:42 PM, he gets off at Flatbush Ave., Brooklyn, and walks north on Nostrand Ave.
At 4:45 PM, he enters apartment building, 2019 Nostrand Ave.

Oct 23

2 PM; Christopher St. & Hudson, northeast corner.
Man in striped pants; he walks south on Hudson St., east side of street.
At 2:04 PM, he enters L & L Locksmith's, 442 Hudson St.; he goes behind counter and spends next few hours there.
At 6:12 PM, he leaves store, locks it, and enters adjacent building.

Oct 24

10:15 AM; Grove St. & Bleecker St., northwest corner.
Woman in green coat; she walks southeast on Bleecker St., west side of street.
At 10:21 AM, she enters Dry-cleaner's on 6th Ave. & Downing St.
At 10:45 AM, when I look into Dry-cleaners, I discover I've lost her.

Oct 25

10:30 AM; Christopher St. & Hudson, southwest corner.
Man in blue jacket; he walks south on Hudson St., west side of street.
At 10:34 PM, he enters Golden Rule liquor store, 457 Hudson St.
At 10:40 AM, he leaves Golden Rule and walks north on Hudson St., east side of street.
At 10:42 AM, he turns east on Grove St., north side of street.
At 10:44 AM, he turns south on Bedford St., east side of street, and enters first apartment building, 90 Bedford St.

FOLLOWING PIECE:
Additional Note 1972

Out of the body.

What I wanted was to step out of myself, view myself from above,
as an observer of my behavior.

I would be more concerned, now,
with stepping into (the shoes of) the person I followed: I would
be too close to the other person -- too close to myself? -- to
observe myself.

Fig. 17. Registro e indicaciones de la Performance *Following Piece* de Vito Acconci realizada entre el 3 y el 25 de octubre de 1969 en la ciudad de Nueva York.



Fig. 18. Joseph Beuys ejecutando su pieza *Eurasienstab* en la Wide White Space Galería en Amberes (1967).



Fig. 19. Restos materiales de la acción *Eurasienstab* realizada por Joseph Beuys en 1967 y conservados en la colección “Block Beuys” del museo Darmstadt.

10. Bibliografía

- ACCONCI, V., *Diary of a Body, 1969-1973*, Milano; New York City, Charta, 2006.
- ALBARRÁN, J., *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Cátedra, 2009
- ALBERRO, A. Y BUCHMANN, S. (ed.), *Art after conceptual art*, Cambridge, Mass, MIT Press, Vienna, Austria, Generali Foundation, cop. 2006
- ALBERRO, A. Y STIMSON, B. (ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, Mass, MIT Press, cop, 1999
- ARNALDO, J., *Yves Klein*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2000
- BALBINA, C., “Arte Conceptual en Movimiento: *Performance Art* en sus acepciones de *Body Art* y *Behavior Art*” en *Revista Anales de Historia del Arte*, vol. 24, 2014, pp. 183-200
- BATTCOCK, G. (ed.), *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977
- BUCK, L. Y GREER, J. *Come comprare l'arte contemporanea. Il manuale dei collezionisti*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2008.
- BUTIN, H. (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid, Abada Editores, 2009
- CHILVERS, I. Y COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Diccionario del arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2001
- COSTA, E., ESCARI, R. Y JACOBI, R., *Un arte de los medios de comunicación*, Buenos Aires, Archivo Personal de Roberto Jacobi, 1966. (Disponible en: https://monoskop.org/images/2/20/Costa_Escari_Jacoby_1966_Un_arte_de_los_medios_de_comunicacion_manifiesto.pdf)
- DÍEZ PRIETO, F., *La guía del inversor de arte: una referencia imprescindible para todos los coleccionistas de arte: la obra gráfica moderna y contemporánea como modelo*, Madrid, Arte 10, D.L., 2000
- FINDLAY, M., *El valor del arte: dinero, poder, belleza*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2013
- FERNÁNDEZ, A., “Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* (14), 2001, pp. 321-339.
- GRAMPP, W.D., *Arte, inversión y mecenazgo: un análisis económico del mercado del arte*, Barcelona, Ariel, 1991
- GODFREY, T., *Conceptual art*, London, Phaidon, 1998

- GUASCH, A.M., “Ex(hi)bir el Fluxus (1995-1962). Europa y América en torno al Fluxus: la contribución de Wolf Vostell”, en Bazán de Huerta, M. (coord.), *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX. Ponencias y Comunicaciones*, Cáceres, Institución Cultural “El Broncese” y Malpartida de Cáceres, Museo Vostell Malpartida, 12-14 noviembre de 1999, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001, pp. 39-54
- HADEN-GUEST, A., *Al natural: la verdadera historia del mundo del arte*, Barcelona, Península, 2000
- INSTITUTO DE CRÉDITO OFICIAL, *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1996
- KAROL, P., "The Threat of Termination in a Dematerialized Art Market (October 28, 2016). 64 Journal of the Copyright Society of the U.S.A., 187 (Spring 2017)", New England Law | Boston Research Paper n°. 17-01, Octubre 2016, pp. 1-33. (Disponible en SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2861476>)
- LEWITT, S. “Paragraphs on Conceptual Art”, en *Artforum*, vol 5, nº10, Nueva York, junio 1967, pp. 79-83. (Disponible en: <https://www.artforum.com/print/196706/paragraphs-on-conceptual-art-36719>)
- LIPPARD, L.R., *Seis años : la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2004
- LIPPARD, L.R. Y CHANDLER J., “La desmaterialización del arte”, en *Art International*, vol. 12, nº2, Nueva York, febrero 1968, pp. 106-116.
- MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte del concepto: (1960-1974)*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2012.
- MARTIN, S., *Videoarte*, Köln, Taschen, 2006.
- MELGARES, M.Á., “Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”, en *Revista SOBRE*, nº4, 2018, pp. 7-17
- MEYER, U., *Conceptual Art*, Nueva York (Estados Unidos), E.P. Dutton, 1972.
- MINK, J., *Marcel Duchamp: 1887-1968. Art as Anti-Art*, Köln, Taschen, 1993.
- MISSERI, S.C., *El valor de las obras de arte*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, imp. 1994
- MONTERO MURADAS, I., *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte*, Tenerife, Caja Canarias, cop. 2003.
- OSBORNE, P., *Arte Concettuale*, Durante & Zoratti, Phaidon, 2011.

- PERRÉE, R., *Into video art: the characteristics of a medium = de karakteristieken van een medium*, Rotterdam, Com Rumore, 1988.
- PETERSENS, M. (ed. lit.), *Explosion! Painting as Action*, Estocolmo, Londres, Koenig Books: Moderna Museet, 2012.
- SCHIMMEL, P. (ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, (Volúmenes 1-3), México, Alias, 2012.
- SOLÁNS, P., *Accionismo Vienés*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, cop. 2000.
- THOMPSON, D., *El tiburón de 12 millones de dólares: la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Barcelona, Ariel, 2009.
- VETTESE, A., *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, Madrid, Pirámide, D.L., 2002.
- VETTESE, A., *El arte contemporáneo: entre el negocio y el lenguaje*, Madrid, Rialp, 2013.
- WU, C., *Privatizar la cultura: la intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Tres cantos (Madrid), Akal, 2007.

11. Webgrafía

- FREEMAN, N., “Conceptual Art Wasn’t Meant To Be Collected. Now It Sells for Six Figures”, en *Artsy*, (29-VIII-2018) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-conceptual-art-meant-collected-sells-six-figures> (Fecha de consulta: 08-II-2021)
- MORGAN, S., “Art as Idea as Idea. An Interview with Joseph Kosuth”, en *Frieze* (06-V-1994) <https://www.frieze.com/article/art-idea-idea> (Fecha de consulta: 08-II-2021)
- REYBURN, S., “It’s the Art Form of the Moment (but It’s a Hard Sell)”, en *The New York Times*, (9-IX-2019) <https://www.nytimes.com/2019/09/09/arts/design/performance-art-market.html> (Fecha de consulta: 10-II-2021)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Art Workers’ Coalition” <https://guernica.museoreinasofia.es/taxonomy/term/5260> (Fecha de consulta: 26-III-2021)
- <https://www.hlmd.de/en/museum/art-and-cultural-history/block-beuys.html> (Fecha de consulta: 07-IV-2021)
- Yves Klein, excerpt from « My position in the battle between line and color», 1958, Overcoming the problematics of Art -The writings of Yves Klein, Spring Publications, 2007, p. 19, Página Oficial de Yves Klein, <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de->

la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-void-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/ (Fecha de consulta: 13-IV-2021)

- Excerpt from "Preparation and Presentation of the Exhibition on April 28, 1958 at the Iris Clert Gallery, 3 rue des Beaux-Arts, Paris", Overcoming the problematics of Art -The writings of Yves Klein, Spring Publications, 2007, p. 47, Página Oficial de Yves Klein, <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-void-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/> (Fecha de consulta: 13-IV-2021)
- Yves Klein, extrait de "Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle", 1959, Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits, Beaux-Arts de Paris, 2003, Página Oficial de Yves Klein, <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/640/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-m-blankfort-pont-au-double-paris/> (Fecha de consulta: 13-IV-2021)
- E., CAROLINE, "Buyers of Maurizio Cattelan's \$120,000 Banana Defend the Work as 'the Unicorn of the *Artnet*,' Comparing It to Warhol's Soup Cans", *Art World*, (10-XII-2019) <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-collector-1728009> (Fecha de consulta: 13-IV-2021)
- Gina Pane (1939-1990), *Action Psiché*, *Christie's*, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008> (Fecha de consulta: 15-IV-2021)
- GRANT, D., "Art Market Watch. Piece by Piece", en *Artnet Magazine*, <http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/contemporary-art-installations-5-20-11.asp> (Fecha de consulta: 20-IV-2020)
- Base de datos Art Price que ofrece precios de remate en subastas desde 1987: <https://es.artprice.com> (Fecha de consulta: 29-IV-2021)
- SCHNEIDER, S. "Sol LeWitt Instruction For Wondrous Walls", en *Improvised Life. A treasure of inspiring ideas*, (2020) <https://improvisedlife.com/2015/08/10/learning-stealing-sol-lewitt/> (Fecha de consulta: 11-V-2021)

12. Webgrafía de figuras

- Figura 1. COLBY, C., “Black Radical Women”, *Arts & Culture*, (5-VII-2018), <https://npaper-wehaa.com/baystatebanner/2018/07/05/?g=print#?article=3109001&z=80> (Fecha de consulta: 12-V-2021)
- Figura 2. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, “Art Worker’s Coalition”, <https://guernica.museoreinasofia.es/taxonomy/term/5260> (Fecha de consulta: 12-V-2021)
- Figura 3. “Various Small Fires and Milk”, Ed Ruscha, 1964, *Art Gallery NSW*, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/428.2008.a-s/> (Fecha de consulta: 14-V-2021)
- Figura 4. Mann, J., “How Duchamp’s Urinal Changed Art Forever”, *Artsy*, 09-V-2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever> (Fecha de consulta: 18-V-2021)
- Figura 5. “Fountain, After Marcel Duchamp”, Sherrie Levine, 1991, *Whitney Museum of American Art*, <https://whitney.org/media/760> (Fecha de consulta: 18-V-2021)
- Figura 6. OSBORNE, P., *Arte Concettuale*, Durante & Zoratti, Phaidon, 2011, p. 160.
- Figura 7. La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée, "Le Vide" [The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, "The Void"], Galerie Iris Clert, Paris, France 28 April 1958 - 12 May 1958, *Yves Klein*, <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-void-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/> (Fecha de consulta: 13-IV-2021)
- Figura 8. Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle (17 de marzo de 2021), *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Zone_de_Sensibilité_Picturale_Immatérielle&oldid=1012568215 (Fecha de consulta: 12-V-2021)
- Figura 9. Yves Klein, extrait de "Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle", 1959, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Beaux-Arts de Paris, 2003, Página Oficial de Yves Klein, <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/640/>

cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-m-blankfort-pont-au-double-paris/
(Fecha de consulta: 13-IV-2021)

- Figura 10. SCHNEIDER, S. “Sol LeWitt Instruction For Wondrous Walls”, *Improvised Life. A treasure of inspiring ideas*, (2020) <https://improvisedlife.com/2015/08/10/learning-stealing-sol-lewitt/> (Fecha de consulta: 11-V-2021)
- Figura 11. SCHNEIDER, S. “Sol LeWitt Instruction For Wondrous Walls”, *Improvised Life. A treasure of inspiring ideas*, (2020) <https://improvisedlife.com/2015/08/10/learning-stealing-sol-lewitt/> (Fecha de consulta: 11-V-2021)
- Figura 12. LANGE, J. Y PRIETO-BLANCO, P., “One post, two voices. On Francesca Woodman and Ana Mendieta”, *The Stereoscopic Eye*, (10-X-2013), <https://thestereoscopiceye.wordpress.com/2013/10/10/one-post-two-voices-on-francesca-woodman-and-ana-mediata/> (Fecha de consulta: 14-V-2021)
- Figura 13. “Some of Vito Acconci’s most influential performances”, *Public Delivery*, (21-I-2021), <https://publicdelivery.org/vito-acconci-performances/> (Fecha de consulta: 14-V-2021)
- Figura 14. OSBORNE, P., *Arte Concettuale*, Durante & Zoratti, Phaidon, 2011, p. 86.
- Figura 15. Barnard, I., “Inside the mind of Marina Abramovic”, *Apollo, The International Art Magazine*, (14-II-2017), <https://www.apollo-magazine.com/inside-mind-marina-abramovic/> (Fecha de consulta: 13-V-2021)
- Figura 16. Gina Pane (1939-1990), *Action Psyché*, Christie’s, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008> (Fecha de consulta: 15-IV-2021)
- Figura 17. ACCONCI, V., *Diary of a Body, 1969-1973*, Milano ; New York City, Charta, 2006, pp. 76-83.
- Figura 18. Joseph Beuys, *Eurasienstab* (1968), *Stedelijk Museum Amsterdam* <https://www.stedelijk.nl/en/collection/10156-joseph-beuys-eurasienstab> (Fecha de consulta: 14-V-2021)
- Figura 19. Block Beuys, *Hessisches Landesmuseum Darmstadt*, <https://www.hlmd.de/en/museum/art-and-cultural-history/block-beuys.html> (Fecha de consulta: 07-IV-2021)
- Figura 20. OSBORNE, P., *Arte Concettuale*, Durante & Zoratti, Phaidon, 2011, p. 78.